



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Dirección General de Estudios de Posgrado
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Unidad de Posgrado

**La poética del zafarrancho: sujetos femeninos e
intertextualidad en la obra lírica de Giovanna
Pollarolo**

TESIS

Para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura Peruana
y Latinoamericana

AUTOR

Roxana Yanett CUADROS CAMPOSANO

ASESOR

Mg. Guissela Joanne GONZALES FERNÁNDEZ

Lima, Perú

2020



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Cuadros, R. (2020). *La poética del zafarrancho: sujetos femeninos e intertextualidad en la obra lírica de Giovanna Pollarolo*. Tesis para optar el grado de Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana. Unidad de Posgrado, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.

Hoja de metadatos complementarios

- **Código ORCID del autor:**
--
- **Código ORCID del asesor:**
0000-0003-1533-9544
- **DNI del autor:**
10601740
- **Grupo de investigación:**
--
- **Institución que financia la investigación:**
--
- **Ubicación geográfica donde se desarrolló la investigación:**
Lima
Longitud: O77°1'41.66" Latitud: S12°2'35.45"
- **Año o rango de años que la investigación abarcó:**
2017-2019



UNIDAD DE POSGRADO
ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE
GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER

A los doce días del mes de febrero de dos mil veinte, siendo las 15.00 horas, en el local de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores: Dr. Mauro Mamani Macedo (Presidente), Mg. Guissela Gonzales Fernández (Asesora), Mg. Luis Eduardo Lino Salvador (Informante) y Mg. Elías Rengifo de la Cruz (Informante) para calificar la sustentación de la tesis titulada **LA POÉTICA DEL ZAFARRANCHO: SUJETOS FEMENINOS E INTERTEXTUALIDAD EN LA OBRA LÍRICA DE GIOVANNA POLLAROLO**; presentada por la señorita Roxana Yanett Cuadros Camposano Bachiller en Educación, para optar el Grado de Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana.

Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Posgrado.

Muy Bueno (17)

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Magister en Literatura Peruana y Latinoamericana a la bachiller **Roxana Yanett Cuadros Camposano**.

El acto académico de sustentación concluyó a las 15.50 horas.

Dr. Mauro Mamani Macedo
Presidente
Profesor Principal D.E.

Mg. Luis Eduardo Lino Salvador
Informante
Profesor Asociado D.E.

Mg. Guissela Gonzales Fernández
Asesora
Profesora Asociada T.C.

Mg. Elías Rengifo de la Cruz
Informante
Profesor Asociado D.E.

“Ahora, las señoras que somos
malas y amantes madres
fracasadas pero orgullosas esposas
debemos mirarte con envidia:
tantos viajes, tanta libertad
y nosotras siempre aquí
paseando las calles de siempre
sin poder ir más lejos que a Arequipa,
tenemos que admirarte
badulaque”.

Giovanna Pollarolo

Para mis hijos, Darío y Yago,
cuyas miradas me concilian con la vida.

ÍNDICE

• INTRODUCCIÓN	8
• CAPÍTULO I: RECEPCIÓN CRÍTICA DE LA OBRA POÉTICA DE GIOVANNA POLLAROLO	14
1.1 Periodo de los primeros enfoques parciales (1987 a 1991)	15
1.2 Periodo de los primeros estudios integradores (1991- actualidad)	17
• CAPÍTULO II: TEORÍAS DEL DISCURSO PARA EL ANÁLISIS DE LA POÉTICA DEL ZAFARRANCHO	40
2.1. Teoría de la enunciación de Oswald Ducrot	40
2.2. Terry Eagleton y la hermenéutica literaria	44
2.3. La retórica textual de Stefano Arduini	50
2.4. La intertextualidad literaria según Gerard Genette	55
2.5. La dominación masculina según Pierre Bourdieu	58
• CAPÍTULO III: ELEMENTOS CONFIGURADORES DE LA POÉTICA DEL ZAFARRANCHO	64
3.1. Subtextos en la poética de Giovanna Pollarolo	65
3.1.1. Cotidianeidad y coloquialismo: en la ruta de Raymond Clevie Carver	66
3.1.2. Escritura formal y realismo: Pavese y Pollarolo	72
3.2. La <i>res</i> o los temas, tópicos y motivos en la poética de Pollarolo	78
3.2.1. La tematología en la poesía.....	78
3.2.1.1. Temas, tópicos y motivos en <i>Huerto de los olivos</i>	83
3.2.1.2. Temas, tópicos y motivos en <i>Entre mujeres solas</i>	88
3.2.1.3. Temas, tópicos y motivos en <i>La ceremonia del adiós</i>	95

3.2.1.4. Ejes temáticos en la poesía de Giovanna Pollarolo	102
3.3. La figura del sujeto sufriente	104
a) La feminidad del yo lírico	105
b) Roles del yo lírico	106
c) Subordinación y dependencia de la mujer	108
d) Rol de la mujer como alma en pena	109
3.3.1. Metatextos en la configuración de la mujer sufriente	112
3.4. <i>Verba</i> o dicción coloquial en la poética de Giovanna Pollarolo	114
• CAPÍTULO IV: EXÉGESIS DE LA POÉTICA DEL ZAFARRANCHO	127
4.1 Propuesta de análisis	130
Discriminación divina. Lectura de “Defendiste a la adúltera por encima de las piedras”	130
a) Puntos de vista y la segmentación	132
b) Interlocutores poemáticos	133
c) Peculiaridades formales del lenguaje	133
d) Figuras poemáticas	134
e) Intertextualidades	135
f) Cosmovisión de la dominación masculina	125
4.2 Análisis de <i>Huerto de Los Olivos</i>	136
4.2.1. “¿Cómo hiciste María para escoger siendo mujer?”	138
a) Puntos de vista y segmentación	138
b) Interlocutores poemáticos	138
c) Peculiaridades formales del lenguaje	139
d) Figuras poemáticas	139
e) Intertextualidades	140
f) Cosmovisión de la dominación masculina	141
4.2.2. “Bien difícil es ser la musa de un poeta en estos tiempos”	142
a) Puntos de vista y segmentación	143
b) Interlocutores poemáticos	143

c) Peculiaridades formales del lenguaje	144
d) Figuras poemáticas	144
e) Intertextualidades	145
f) Cosmovisión de la dominación masculina	145
4.2.3. “A nosotras y a ti nos ganó el tiempo”	147
a) Puntos de vista y segmentación	149
b) Interlocutores poemáticos	149
c) Peculiaridades formales del lenguaje	150
d) Figuras poemáticas	151
e) Cosmovisión de la dominación masculina	151
4.3 Análisis de <i>Entre las mujeres solas</i>	152
4.3.1. “Reencuentro”	152
a) Puntos de vista y segmentación	154
b) Interlocutores poemáticos	155
c) Peculiaridades formales del lenguaje	155
d) Figuras poemáticas	156
e) Intertextualidades	157
f) Cosmovisión de la dominación masculina	157
4.3.2. “S.L.A.M.”	159
a) Puntos de vista y segmentación	160
b) Interlocutores poemáticos	160
c) Peculiaridades formales del lenguaje	161
d) Figuras poemáticas	162
e) Intertextualidades	162
f) Cosmovisión de la dominación masculina	163
4.3.3. “Badulaque”	164
a) Puntos de vista y segmentación	165
b) Interlocutores poemáticos	166

c) Peculiaridades formales del lenguaje	166
d) Figuras poemáticas	167
e) Cosmovisión de la dominación masculina	167
4.4 Análisis de <i>La ceremonia del adiós</i>	169
4.4.1. “El primer viaje que hice contigo”	169
a) Puntos de vista y segmentación	170
b) Interlocutores poemáticos	170
c) Peculiaridades formales del lenguaje	171
d) Figuras poemáticas	171
e) Cosmovisión de la dominación masculina	172
4.4.2. “Carpe diem”	172
a) Puntos de vista y segmentación	175
b) Interlocutores poemáticos	176
c) Peculiaridades formales del lenguaje	176
d) Figuras poemáticas	177
e) Intertextualidades	178
f) Cosmovisión de la dominación masculina	179
4.4.3. “El rosario de la aurora (y de la noche)”	180
a) Puntos de vista y segmentación	181
b) Interlocutores poemáticos	181
c) Peculiaridades formales del lenguaje	182
d) Figuras poemáticas	183
e) Intertextualidades	183
f) Cosmovisión de la dominación masculina	184
• CONCLUSIONES	185
• BIBLIOGRAFÍA	188

INTRODUCCIÓN

En nuestra tradición literaria, en el campo de la poesía escrita por mujeres, resalta la figura señera de la misteriosa Amarilis, quien nos dejó su *Epístola a Belardo* (1621). Con este primer antecedente lírico, se inicia, de alguna manera, la tradición poética femenina en nuestro país. En el periodo de las vanguardias, primeras décadas del siglo pasado, sobresale Magda Portal, quien no solo escribía poemas enmarcados en la novedad de las máquinas; sino, también, redactó una serie de manifiestos con la intención de renovar la poesía peruana y enfrentarse a las posturas desfasadas en el terreno de la creación literaria. En la década del cincuenta, emerge la poeta Blanca Varela, quien se constituirá en una de las figuras centrales de la poesía peruana de la segunda mitad del siglo XX. La poética de Blanca Varela es reflexiva y se mueve entre los tópicos existencialistas, el tono escéptico y el experimentalismo de la dicción asociado a las formas vanguardistas. Por ello, la creación poética de Varela ha de erigirse en un tótem de la poesía escrita por mujeres en Latinoamérica. En cuanto a la década del setenta, resulta precursora la breve obra de María Emilia Cornejo. En esta propuesta poética, ya se anuncia el tema de la postura feminista en torno a la relación de pareja. Mientras tanto, en los años ochenta, se observa el nacimiento de un *boom* de poesía escrita por mujeres. Entre estas numerosas propuestas líricas, se erige como obra cumbre, *Noches de adrenalina* (1981) de Carmen Ollé, quien, con un discurso visceral y descarnado, plantea la poética del goce del cuerpo sin cohibiciones, temores o conflictos “He vuelto a despertar en Lima a ser una mujer que va / midiendo su talle en las vitrinas como muchas preocupada / por el vaivén de su culo transparente” (Ollé, 2005, p. 13). Y, es en esta década de los 80, donde iniciará su participación la poeta que nos ocupa en este estudio.

En 1987, Giovanna Pollarolo (Tacna, 1952) emerge en la literatura peruana con su primer poemario *Huerto de los Olivos* (1987). Después de cuatro años, publica *Entre mujeres solas* (1991); y, en 1997, *Ceremonia del adiós*. Estos tres poemarios tienen en

común la presencia de ciertos elementos provenientes de la narrativa: la multiplicidad de voces, estructuras dialógicas y el uso de un lenguaje cotidiano. En efecto, el estilo de Giovanna Pollarolo quiebra la forma canónica de cómo se entiende tradicionalmente al género lírico y, por esta particularidad, la recepción crítica de su obra ha desarrollado diversos estudios que nos acercan al texto poético pollaroliano. En el presente trabajo, realizamos una revisión de los aportes de los exégetas que se han interesado por realizar una lectura crítica de los poemas de Pollarolo, los mismos que fueron publicados en diarios, revistas, semanarios y libros. Los estudios de algunos críticos reconocen que esta poesía es una suma de historias y frustraciones amorosas, historias de mujeres desencantadas. Incluso, desde esta óptica, algunos exégetas establecen, relaciones entre el mundo representado de los poemas con la vida de la ciudadana Giovanna Pollarolo. Por otro lado, otro grupo de críticos literarios afirma que, al utilizar técnicas procedentes de la narrativa (multiplicidad de voces, por ejemplo) y del guion cinematográfico, la intención de Pollarolo es desgastar las bases de las formas de codificación del género lírico consagradas por la cultura dominante; es decir, existe el intento de forjar una nueva poética que, en palabras de la misma poeta, se denomina “zafarrancho”. Es importante señalar que este proceso de lectura de los diferentes aportes de la recepción crítica de la poesía de Pollarolo, nos ha permitido plantear que aún no se ha desarrollado un estudio suficiente sobre su obra poética. Entonces, con el afán de aportar en este proceso, nos interesamos en desarrollar el concepto de zafarrancho. Será Susana Reisz quien proponga esta característica fundamental de la creación lírica pollaroliana, sin embargo, hasta la fecha de redacción de nuestra tesis, no hallamos un estudio que explique en qué consiste dicha poética y cómo esta enlaza a *Huerto de los Olivos*, *Entre mujeres solas* y *La ceremonia del adiós*. Por ello, nuestra investigación estudia y analiza estos tres poemarios, a fin de aportar en la construcción del concepto de la poética del zafarrancho en la obra lírica de Giovanna Pollarolo.

Nuestra tesis se titula *Una poética del zafarrancho: sujetos femeninos e intertextualidad en la obra lírica de Giovanna Pollarolo*. En este contexto, el término “zafarrancho” es usado en su acepción de conflicto y desorden que se va a evidenciar en la voz lírica femenina que se presenta como víctima de la violencia masculina

naturalizada por la Iglesia, la escuela y la familia, pues el proyecto de vida de estos sujetos femeninos ha fracasado. Además, los poemas de Giovanna Pollarolo son narraciones de múltiples voces femeninas que utilizan un lenguaje cargado de coloquialismos “Los que somos, no fuimos nada / olvidamos un idioma, un país, unos parientes / allá, somos los peruvianos / y acá, como decía mi abuela del lejano mundo / todo está hecho un zafarrancho” (Pollarolo, 1998, p.26). Este estilo polifónico sumado a la intertextualidad con discursos no tan gloriosos —las letras de alguna canción romántica, plegarias, canciones infantiles, dichos populares— le permiten forjar una poética distinta si la comparamos con sus compañeras escritoras de la década del ochenta; quienes también confrontaron al sistema patriarcal con el discurso del goce del cuerpo con un lenguaje radical. En todo caso, esa rebeldía y la necesidad de la construcción de un proyecto poético con un orden simbólico de mujeres libres son las características que las emparentan.

En la propuesta de Pollarolo, no hay necesidad de detenerse en algunos versos, todo lo contrario, la fluidez motiva a leer y completar la historia, pues presenta voces en tensión con una dicción desprovista de recursos literarios complejos. Estos discursos poco gloriosos evidencian que la educación androcéntrica recibida por la mujer ha hecho de ellas seres frustrados e inconformes con la vida que llevan. Así pues, la hipótesis que planteamos y buscamos verificar en este estudio es que la poética del zafarrancho se configura a través de ciertos rasgos presentes en los tres poemarios de Pollarolo. Por un lado, destaca el rasgo de la polifonía que revela una instancia enunciativa (claramente, una voz femenina) configurada con una dicción coloquial que utiliza artificios formales de la narrativa y del guion cinematográfico. Por otro lado, el rasgo de la intertextualidad con discursos poco gloriosos nos muestra que estos sujetos femeninos son víctimas de la educación patriarcal pues sus sueños y deseos han fracasado. Finalmente, esta poética constituye una forma de poner en evidencia los vicios de la educación que recibe la mujer en un sistema patriarcal. Puesto que la identidad femenina, bajo un sistema androcéntrico, se construye mediante valores inviables como son la belleza imperecedera, el cumplimiento de los sueños, la satisfacción de los deseos y el amor eterno.

En esta perspectiva, nos hemos planteado los siguientes objetivos:

1. **Objetivo general:** Verificar cómo los sueños y deseos de la mujer fracasan en un contexto androcéntrico
2. **Objetivos específicos:**
 - 2.1. Establecer un orden cronológico de la recepción crítica de esta poesía a fin de revelar el estado de cuestión de la obra poética de Giovanna Pollarolo.
 - 2.2. Señalar en qué medida las obras de Raymond Cleve Carver y Cesare Pavese, incluidos dentro del canon patriarcal, influyeron en la poética de Giovanna Pollarolo.
 - 2.3. Mostrar la presencia de instancias enunciatoras (locutora y enunciatoras mujeres), víctimas de los vicios de la educación patriarcal configuradas a través de la poética del zafarrancho.

Entonces, para alcanzar los objetivos planteados, caracterizaremos la *res* y la *verba* del discurso lírico de Pollarolo, apoyándonos en las categorías desarrolladas, esencialmente, por Oswald Ducrot, Terry Eagleton, Stefano Arduini, Gerard Genette y Pierre Bourdieu. De este modo, el marco teórico, que nos permitirá una lectura exhaustiva de esta propuesta poética, se revela como un armazón multidisciplinario. En esta óptica analítica, ¿por qué este interés por la interpretación desde los prismas teóricos de la pragmática, retórica y hermenéutica? Pues estas disciplinas se ocupan de la lectura, interpretación y comprensión de cualquier texto con cuidadosos, sutiles, exhaustivos e inteligentes mecanismos teóricos que nos permiten desmenuzar un texto lírico. Además, estas categorías *locutor*, *alocutorio*, *enunciador*, *destinatario*, *tono*, *puntuación*, *intertextualidad*, *campo figurativo* y *dominación masculina* han sido seleccionadas con la intención de cercar al texto pollaroliano desde los diversos ángulos del contenido semántico y las particularidades formales de su dicción.

Con el fin de corroborar esta tesis, nuestra investigación está dividida en cuatro capítulos: en el primero, denominado “Recepción crítica de la obra poética de Giovanna Pollarolo” nos ocupamos de organizar los diferentes estudios críticos en torno a esta propuesta poética. Se ha buscado acopiar las opiniones críticas aparecidas en la ciudad letrada, ya sea en forma de tesis, libro, artículo académico, reseña de

libros o artículo periodístico. Estos discursos metatextuales se han ordenado en función a la línea de tiempo de su aparición a fin de observar la evolución que se ha realizado sobre la obra de la poeta. Asimismo, hemos realizado comparaciones mediante las cuales trataremos de resaltar los puntos de vistas coincidentes y divergentes de los exégetas. Esta labor de revisión de los diferentes estudios nos ha permitido elaborar una agenda problemática para plantear un estudio consistente de la obra poética de Pollarolo.

En el capítulo dos, “Teorías del discurso para el análisis de la poética del zafarrancho”, desarrollamos las categorías de la retórica textual, la pragmática literaria y la hermenéutica literaria y su aplicabilidad en la interpretación de los poemas pollarolianos. En esta perspectiva, tomamos de la *teoría de la enunciación*, desarrollada por Oswald Ducrot, las categorías sobre la participación de los *interlocutores* en el poema. De la lectura *hermenéutica* postulada por Terry Eagleton, tomamos el concepto de *tono* y cómo se evidencia este en el texto. De la *retórica textual* propuesta por Stéfano Arduini, nos interesamos en torno al *campo figurativo* y su descubrimiento en la obra de la poeta. De Gerard Genette, nos interesamos sobre los detalles de la *intertextualidad* literaria. Y en el caso de Pierre Bourdieu, tomamos categorías en torno a la *dominación masculina* y la *violencia simbólica*. Estos conceptos nos abren camino a fin de revelar el mundo representado que se halla en cada texto analizado. Por último, como muestra de esta convergencia interdisciplinaria, analizamos el poema “Zafarrancho”.

En la tercera parte de nuestra investigación, “Elementos configuradores de la poética del zafarrancho”, nos interesamos en revelar las características generales que subyacen en la poesía de la autora. En esta perspectiva, al inicio hurgaremos en el marco de los subtextos para confrontar la poesía de Pollarolo con las propuestas de Raymond Carver y Cesare Pavese para observar las influencias de estos escritores en la sencillez del lenguaje así como en la configuración del tema del desencanto. Luego, a partir de las categorías que propone la literatura comparada en el campo de la *tematología*, nos ocupamos en identificar los *temas*, *tópicos* y *motivos* que aparecen en cada uno de los poemarios que nos ocupa. Estos dos aspectos nos permiten

evidenciar si existe alguna influencia, coincidencia o intertextualidad entre los textos. Finalmente, con la descripción de los rasgos de la *verba* pollaroliana a partir de la comparación con las características de la poesía coloquial, ampliamente estudiada en la tradición canónica de la poesía Latinoamericana nos permite apreciar la configuración de un sujeto femenino sufriente.

En el cuarto capítulo, “Exégesis de la poética del zafarrancho”, realizamos una lectura analítica de tres poemas representativos de cada poemario de la creadora. Estos textos se han escogido en función a su importancia como poemas representativos en cada uno de los libros publicados: *Huerto de los Olivos*, *Entre mujeres solas* y *La ceremonia del adiós*. Además, al atrevernos a una lectura analítica multidisciplinaria, buscamos la validación de este armazón teórico como de suma utilidad en la interpretación y comprensión de textos líricos. En esta óptica, se ha buscado cercar, desmenuzar, comprender o diseccionar cada poema en todos sus niveles textuales: semántico, morfológico, sintáctico, pragmático y retórico. Por lo tanto, se ha buscado una lectura textual y se ha dejado de lado toda impresión subjetiva, emocional o estereotipada.

En suma, creemos que la poética del zafarrancho de Giovanna Pollarolo es una propuesta que irrumpe en la literatura peruana para sumarse a las demás poéticas escritas por mujeres de la década del ochenta. Mientras la poeta Carmen Ollé plantea la poética del goce corporal femenino en un contexto androcéntrico, Pollarolo utiliza el discurso del sistema patriarcal como avalando este tipo de educación que reciben las mujeres sobre su identidad. Sin embargo, estamos ante la presencia de una voz femenina que se exhibe como un sujeto perdedor cuyas limitaciones se deben a su formación en una familia, escuela, iglesia y sociedad dominadas por el patriarcado.

Por último, mis agradecimientos a la maestra Guissela Gonzales, quien me asesoró en el desarrollo de esta tesis. En esta dinámica académica, en muchas conversaciones me orientó en el desarrollo de este trabajo, me aclaró conceptos y, principalmente, me animó en la culminación de la investigación. Asimismo, a mi familia, que en todo momento me apoyó, alentó y creyó en mis posibilidades de estudiosa de la literatura.

CAPÍTULO I

RECEPCIÓN CRÍTICA DE LA OBRA POÉTICA DE GIOVANNA POLLAROLO

La presencia de Giovanna Pollarolo, en la poesía peruana, se inicia en 1987 con la publicación de su poemario *Huerto de los Olivos*. A partir de esta fecha, encontraremos diversos estudios que abordan su producción poética. Hemos organizado la recepción crítica en función a la línea de tiempo de su aparición a fin de observar la evolución en los estudios críticos que se ha realizado sobre su obra poética. Esta labor de revisión de los diferentes estudios nos va a permitir elaborar una agenda problemática para plantear un estudio consistente de la obra poética de Pollarolo: *Huerto de los olivos* (1987), *Entre mujeres solas* (1991), y *Ceremonia del adiós* (1997). Hasta el inicio de nuestra investigación, hemos encontrado estudios panorámicos que nos acercan a la literatura escrita por mujeres que incluyen a Giovanna Pollarolo como integrante de la Generación del 80.

1.1 Periodo de los primeros enfoques parciales (1987 a 1991)

Para el crítico Roland Forgues (1991), a partir de las décadas del setenta y ochenta se desarrollará una revolución estética en la poesía escrita por mujeres “con el surgimiento de jóvenes poetas, quienes rompiendo con todos los tabúes, en especial con el tema relacionado al sexo, no vacilarán en desnudarse para revelarnos los lugares más recónditos de su intimidad con sus fantasmas, esperanzas y frustraciones” (p. 38). En esta línea, Forgues destaca la aparición de Giovanna Pollarolo con su primer poemario, *Huerto de los olivos* (en adelante HDLO). El crítico francés resalta que en los poemas que componen este libro, se observa “una curiosa mezcla de todos los sucesos que marcaron su infancia y adolescencia en una ciudad de provincia, recordada ahora como una especie de paraíso perdido” (Forgues, 1991, p. 38). La apreciación del crítico tiende hacia el biografismo, puesto que afirma que lo representado en el poemario es una evocación de los sucesos que aconteció durante la infancia y adolescencia de la poeta (esto sería su vivencia en su ciudad natal) y su llegada a la ciudad de Lima como una mujer que se enfrenta a una serie de vicisitudes que la hacen sentir como ajena social y culturalmente en esta ciudad cosmopolita. Al unir las vivencias de la ciudadana Pollarolo con los tópicos que desarrolla en su poesía, el estudioso olvida que en el acto de escribir ya existe un tamiz ficcional. Intentar un análisis de un poemario desde los prismas de la vida de la poeta se convierte en una postura desfasada y subjetivista.

Líneas más adelante, el peruanista francés realiza el estudio del poemario HDLO para ello lo divide en tres partes. En primer lugar, se refiere al título y a la imagen de María cuyo referente inmediato sería la Biblia.

Así es como en la primera parte se desarrolla el tema de la mujer involucrada en un contexto bíblico pero apuntando a una visión más universal que supere la noción del tiempo y espacio. Ello nos explica que la figura de María alrededor de la cual se estructuran los poemas de esta primera parte se transforme en símbolo universal de lucha por la emancipación de la mujer (Forgues, 1991, p. 38).

Para el crítico, María se convierte en símbolo universal de la lucha por la emancipación de la mujer. Sin embargo, cuando contrastamos a María con otros personajes femeninos bíblicos como Marta, Juana o Raquel, se percibe que, al final de la historia, siempre son relegadas al ámbito privado (por ejemplo, la cocina), a ese espacio donde no existe el don de la palabra, sino solo la resignación y la aceptación de realizar un rol que es el de cuidar al “hombre”. Discrepamos con Forgues en esta primera parte, porque creemos que el objetivo es presentar una visión de la mujer desde la perspectiva religiosa-cristiana y de los roles que dicha institución ha creado para ellas. En esa línea, las mujeres pueden oír, pero nunca participarán en la toma de decisiones.

Con respecto a la segunda parte del poemario, el crítico francés señala que se presentan temas que preocupan a la poeta, los pormenores de una realidad inmediata: “En la segunda parte se exponen algunas de las preocupaciones de la poeta enfrentada a la realidad presente” (Forgues, 1991, p. 38). Nuevamente, Forgues intenta hurgar en la vida real de la poeta Giovanna Pollarolo para rescatar ciertos indicios biográficos a fin de analizar los poemas.

No obstante, es importante reconocer los temas que el crítico señala en esta parte del libro como son los amores furtivos, los amores frustrados y la dificultad de ser una mujer libre y respetada. Es decir, la insistente idea de que la existencia de la mujer es posible, únicamente, en relación con el emparejamiento con un varón. Estos valores de

que la mujer es reconocida socialmente si está ligada a un hombre es parte de la ideología patriarcal que mediante la Iglesia, como institución, se ha naturalizado a través del tiempo. En relación, a la tercera y última parte de HDLO, Forgues menciona que los poemas desarrollan la idea de la añoranza de un paraíso perdido frente a un presente que se muestra solitario y contrariado (Forgues, 1991, p. 39). El contraste, al que hace referencia el crítico, nos parece importante; puesto que podemos evidenciar cierto cuestionamiento de la voz lírica hacia los valores con los que se forman las mujeres durante la etapa de la infancia y adolescencia. Esto es, en los poemas se representan las enseñanzas moralistas de las niñas y adolescentes, en el sentido de que dichos valores plantean que la existencia de la mujer es posible únicamente si está unida a la del varón. En esta perspectiva, la vida en soledad resulta una frustración, infelicidad o desdicha para ella.

Finalmente, el crítico concluye que los valores fundamentales de este poemario son los versos cargados de “delicadeza, sensibilidad y contenido lirismo” (Forgues, 1991, p. 39). En este caso, creemos que la valoración, que el exégeta le asigna a los versos de los poemas de Pollarolo, se corresponde con lo que el sistema patriarcal comprende como lo “femenino”. Este estudio se cierra con una entrevista a la poeta.

1.2 Periodo de los primero estudios integradores (1991 – actualidad)

En la revista Debate (1991)¹, el poeta Eduardo Chirinos realiza una mención al segundo libro de la poeta, *Entre mujeres solas* (en adelante EMS). En primer lugar, Chirinos señala que la poesía, tradicionalmente entendida, tiene un círculo exclusivo de lectores acostumbrados a un lenguaje denso que invita a volver sobre él cuantas veces sea necesaria la reflexión. No obstante, el poemario de Pollarolo invita a una lectura rápida, sin detenimiento o reflexión, diferente a la “mejor poesía” que demanda una lectura reflexiva, despaciosa y reiterada.

Conversando con Ana María Gazzolo, Jorge Eslava y algunas personas que habían leído este libro (EMS) de Giovanna Pollarolo, pude constatar que mi experiencia de

¹ Debate, 13 N° 65, 69-70. Chirinos, Eduardo (1991). Giovanna Pollarolo. *Entre mujeres solas*.

lectura no había sido distinta de la de mis interlocutores: todos habíamos leído el libro, como se dice, “de un tirón”. No sé si sea necesariamente una virtud (Chirinos, 1991, p. 69).

En efecto, una de las características centrales de la poesía de Pollarolo está representada por el lenguaje que utiliza, la sencillez de los términos para narrar las historias cotidianas de las mujeres. Estas cualidades permiten que la poesía de Pollarolo se desmarque de lo que ha sido la tradición poética desde sus orígenes, la que utiliza palabras que pertenecen a una élite intelectual: cultismos que muy pocos están dispuestos a conocer (“mejor poesía” en palabras del comentarista). En esta perspectiva, Chirinos plantea la idea de que en los poemas del libro EMS existe un “vector discursivo”², esto es, los poemas de EMS se escriben con significantes sencillos que pertenecen al ámbito doméstico, cotidiano, coloquial, popular que irán configurando una secuencia cargada de recuerdos, conversaciones, sueños e imágenes organizadas en una línea temporal que serán causa y consecuencia entre un pasado perdido y un presente o futuro cargado de contradicciones y soledad. Por ello, el lector debe seguir estas secuencias vivenciales y no perderlas de vista desde el inicio de la lectura hasta el final.

No será difícil observar que alrededor de este soterrado vector se articulan los recuerdos, sueños e imágenes que configuran el relato. Desprenderse de él será una pérdida análoga a devolver una novela que hemos leído solo hasta la mitad: nos quedará la incertidumbre del desenlace, la sensación de poseer a medias, el complejo valor de la trama. (Chirinos, 1991, p. 69).

El planteamiento de Chirinos es que el lector debe considerar que las historias de mujeres de los poemas de Pollarolo constituyen las diferentes construcciones acerca de lo femenino que se han desarrollado en ciertos espacios consignados a la mujer por el sistema patriarcal, por ejemplo, la familia y el rol que cumplen las mujeres en este ámbito. Coincidimos con el autor de *El libro de los encuentros* en la idea: si el

² Debate 13, p. 69

lector no completa esta lectura con lo mencionado, entonces, la interpretación será sesgada, incompleta o superficial.

Por otro lado, Chirinos plantea que el “interlocutor potencial” sería el varón, quien es invitado, sutilmente, desde el título del libro: “De qué hablan las mujeres cuando están solas?” (Chirinos, 1991, p. 69) Esa necesidad de contemplar el espacio “íntimo” de las mujeres sugiere reflexionar acerca de la debilidad en la que se han cimentado los valores familiares que, desde sus orígenes, han tenido como referente los valores religiosos. Nos parece interesante la propuesta de Chirinos respecto al “interlocutor potencial” de EMS: el varón, pues es frecuente pensar que los roles de género establecidos por el sistema patriarcal únicamente generan infelicidad o frustraciones en la mujer. Sin embargo, las voces de EMS evidencian que el varón también es parte de este padecimiento, es otra víctima más porque siempre estará en constante búsqueda: “Pudimos ser uno, Paolo y Francesca en el mismo Infierno. / Pero no. / Pasado el tiempo de los dulces suspiros / cada uno vive uno diferente. / Mi infierno es este lodazal del que no puedo salir. / El tuyo, viento que no te permite reposo”. (Pollarolo, 2013, p. 156).

No obstante, al finalizar su estudio, Chirinos se equivoca al sugerir que la historia del poema “Desde el pequeño hueco” es una evocación de la niñez de la poeta Pollarolo.

En uno de los últimos poemas del libro, Giovanna se recuerda de niña observando al abuelo *“desde el pequeño hueco descubierto en la madera”*. *Él hablaba con una mujer desconocida a quien besaba y le hacía “cosas que no sé” en el depósito de maíz. No podía saberlo, pero aquella escena iniciaba en el “aprendizaje de la vida”*: la debilidad que sustenta los valores familiares (Chirinos, 1991, p. 69).

En esta apreciación, creemos que el autor de *Humo de incendios lejanos* es subjetivo al querer sostener que la historia del poema guarda relación directa con las vivencias reales de la poeta Pollarolo cuando ella era niña. Es cierto, que una obra artística puede surgir de las vivencias de una escritora; pero en el acto de la escritura ya se desarrolla una *performance* de recreación, que no necesariamente se

corresponde a pie juntillas con la vida de la autora. También, el crítico menciona las flaquezas de la educación que reciben las mujeres: la sumisión, el silencio y la discreción. Finalmente, creemos que la lectura de Chirinos tiene como objetivo plantear una invitación para que el lector se acerque al texto lírico.

En ese mismo año, Susana Reisz, en un artículo publicado en la revista Hueso Húmero (1991), reflexiona acerca de las características centrales del segundo poemario: EMS. Inicialmente, menciona que es importante detenernos en el hecho de que el título del segundo poemario de Pollarolo es una copia literal del título de la novela *Entre mujeres solas* del escritor italiano Cesare Pavese publicada en 1949. Esto puede generar asombro o rechazo en el lector, puesto que la poeta, con este hecho, reforzaría ciertos valores que se le adjudica a la mujer tradicional desde una perspectiva patriarcal: el ser pupila, admiradora, repetidora. Sin embargo, al leer la primera y segunda página del poemario nos encontramos con dos epígrafes que pertenecen a dos narradores: Cesare Pavese y Luis Landero. El diálogo que se suscita entre estos dos epígrafes es desvirtuar la idea de sumisión, admiración o que la poeta pretenda imitar la creación literaria del escritor italiano.

La sumisión implícita en tal gesto se desvanece, empero, no bien volteamos la página y leemos, junto a la obligada cita de Pavese, un segundo epígrafe en el que uno de los personajes masculinos de Luis Landero en la novela *Juegos de la edad tardía* define el afán como “el deseo de ser un gran hombre y de hacer grandes cosas, y la pena y la gloria que todo esto produce” para concluir su lección con la rotunda sentencia “Las mujeres no tienen afán (Reisz, 1991, p.133).

Entonces, para Reisz, la intención de Pollarolo es tomar como referente al texto narrativo de Pavese (además en los poemas se evidencia ciertas características esenciales de la narrativa como es la de relatar una historia, la presencia de la trama, multiplicidad de voces, presencia de un narrador) con el fin de ampliar el canon de la poesía hispanoamericana. La estudiosa compara la obra de Pollarolo con *Ova completa* de la poeta argentina Susana Thénon, porque en ambos casos los textos han buscado la renovación lírica de su generación. Ello en sentido de que en el ámbito del género

lírico se presentan recursos que pertenecen al género narrativo o cinematográfico. Para Reisz, los poemas de Pollarolo han demostrado el arte de modificar la voz lírica para dar paso a una multiplicidad de voces a fin de explorar los males que padece la mujer que habita bajo el sistema patriarcal.

Es cierto que los poemas que conforman EMS están cargados de historias de mujeres que dialogan entre sí, en ciertos casos, se puede evidenciar la voz de una narradora que dialoga con otras voces con el uso de técnicas que proceden de otros géneros como el narrativo o del guion cinematográfico con el único objetivo de cuestionar las bases de las formas de codificación lírica establecidas por la cultura dominante, occidental y falocéntrica, establecidas por el patriarcado poético. Ante la demolición de formas líricas tradiciones, la poeta Pollarolo plantea una nueva poética, denominada por ella misma como la poética del zafarrancho.

En esta perspectiva, observamos que Reisz realiza un estudio sumamente interesante al demoler la idea de que Pollarolo es una escritora que se queda en la pura admiración o imitación de la lírica tradicional. Para ello, como ya se ha visto en líneas anteriores, la estudiosa parte de un análisis agudo del título y su relación con los dos epígrafes. A ello le suma la característica esencial de los poemas: la narratividad. Además, la investigadora agrega dos aspectos fundamentales que refuerzan su teoría (poética del zafarrancho): primero, el lenguaje utilizado en los poemas y; segundo, los roles que la mujer asume en la sociedad. Así, en un primer momento, se recusa el lenguaje del género lírico tradicional predominantemente monológico que nos invita a la meditación. En el caso de los poemas de EMS, como se menciona, se evidencia la multiplicidad de voces que interactúan entre sí e invitan al diálogo al lector. Sumado a ello, los discursos están cargados de frases o dichos populares, citas, canciones infantiles y románticas masificadas, pero todos referidos a temas que competen o aluden a actividades desarrolladas por las mujeres. Entonces, una lectura o mirada superficial sobre el poemario EMS, como un texto que carece de originalidad y pretensiones estéticas, sería si sumamos el título del poemario que hace referencia a una conversación entre mujeres y que están solas; más la variante de la lengua, que desarrolla temas relacionados con el afán de las mujeres (ámbito doméstico). Sin

embargo, Reisz, agudamente, desarrolla la idea de que ello no es más que una estrategia de la autora, quien audazmente utiliza la ironía o la parodia como recursos que pretenden e intentan hacer resistencia a formas o conductas impuestas por la cultura hegemónica. Aunque ello supone burlarse de su misma condición de ser “mujer” u “hombre” quien también es víctima de estas conductas impuestas desde arriba.

Imitar con un gesto teatral que, a la par que denuncia la imitación establece una distancia irónica frente a lo imitado, es siempre un recurso al alcance de la mano para quienes, desde posiciones no hegemónicas, intentan hacer resistencia a formas de conductas impuestas desde arriba (Reisz, 1991, p. 133).

En efecto, la idea que sostiene la autora de *Voces sexuadas* es interesante porque los poemas de EMS no son una simple reunión de frases extraídas y copiadas de un contexto y llevadas arbitrariamente a otro espacio, sino que estas citas van a ser exageradas o enmascaradas hasta el punto de presentarnos una imagen parodiada de los roles que la sociedad patriarcal le asigna a la mujer. Por ejemplo, en el poema “La hora del recreo”, se presentan frases extraídas de canciones infantiles: “Buenos días su señoría / matatiru tirulán / yo quería una de sus hijas / ¿a cuál de ellas escogería?, canta la que hace de mamá / complacida / pero no tanto / ¿y qué oficio le daría?, preocupada / cocinera / lavandera / costurera / no sabíamos otros oficios / nunca cantábamos / doctora / abogada / actriz / cantante / poeta” (Pollarolo, 2013, p. 98). La burla o la ironía es una forma de recrear la realidad y por qué no, también una forma de contrarrestar ciertos hechos con los cuales no se está de acuerdo. En esa línea se encuentra el “afán”³ de Giovanna Pollarolo: la necesidad de inducir a un cambio social, político y cultural, no con la lucha armada, sino amparada en la ironía; ya que este recurso permite defender una postura, incluso las posturas más radicales, pues no entra en una confrontación directa, sino que logra, soterradamente, erosionar los

³ Es un término que la poeta extrae del texto de Luis Landero, *Juegos de la edad tardía*: “Las mujeres no tienen afán”. Pollarolo, en el epígrafe inicial de EMS, cita al escritor italiano Cesare Pavese para explicar la razón de por qué el título copiado de su novela. Ella expresa: “No habría mejor título que expresara mi afán: ello me animó a cometer el atrevimiento de hacer mío el nombre que Pavese le dio a uno de sus relatos que más admiro: *Tra donne sole*”. Con lo cual aclara su deslinde sutil de estar a la sombra de un escritor.

valores de un sistema patriarcal que ha sometido a la mujer y al hombre a una dependencia mortal.

Para Reisz, la ironía es un recurso para configurar la identidad de lo femenino dentro de un sistema patriarcal. Ella cuestiona ¿qué hacen las mujeres de los poemas de Pollarolo?

Cada lectora, a su vez, podrá adherir o no a las afirmaciones de cierta voz, podrá identificarse o no con cierta figura femenina en determinada situación típica pero en ningún caso dejará de sentirse apelada e incluso exhortada a tomar partido. Una optará por la que sufre en silencio y reza para que el marido vuelva a ella (“Una noche”, otra preferirá la salida de la que acepta resignada el triángulo (“Confesión”, una tercera mostrará plena comprensión por la que tiene un “buen” marido y a pesar de ello se aburre (“Todas piensan”), otras, en fin se identificarán con la que aborrece el sexo (“Yo me hago la dormida”), con la que eligió la soledad para no temer el abandono (“Después de la noche”), con la que vive vicariamente a través de su hija (“Papel en blanco”) o con la que muy temprano se dedicó a recorrer el mundo (“Badulaque”) (Reisz, 1991, p. 133).

En resumen, sabemos que la identidad es una construcción acerca de quiénes somos a partir de sucesos que son parte de nuestra memoria que guarda nuestra historia personal e íntima de los recuerdos de la niñez o adolescencia y, también, de nuestra pertenencia a una familia o a un grupo social. Por esta razón, cuando Reisz afirma que las lectoras han de sentirse identificadas con alguna voz y que de una u otra forma tomarán partido por ellas, no se equivoca. Pues, los interlocutores también se han forjado con valores patriarcales impuestos por la Iglesia, la Familia y la Sociedad desde tiempos muy antiguos. Esto es, la existencia de la mujer es posible, únicamente, unida a un varón si se cumple las cualidades del silencio y la sumisión del sujeto femenino. Este enfoque se entiende de acuerdo a los estudios de género puesto que nos explica las desigualdades entre hombres y mujeres con respecto a las relaciones de poder y que, en general, favorecen al varón como grupo social que discrimina a lo “femenino”. En el caso de los poemas de Pollarolo, las voces de los sujetos femeninos están relegadas al ámbito privado donde expresan sus historias trágicas, sus

lamentaciones y frustraciones. También se presencia voces femeninas que han optado vivir sin la presencia del varón, pero estas mujeres no soportan la soledad y en ciertos casos la sociedad le asigna cualidades negativas: badulaque, solterona.

Carlos Z. Batalla (1995) afirma que Giovanna Pollarolo se diferencia de las otras poetas de su generación por ser menos explosiva y más dada a la reflexión. Batalla se apoya en la idea de Susana Reisz que incluye a la poeta entre una de las voces más significativas de la poesía hispanoamericana. Así, también, celebra la segunda edición de *Entre mujeres solas* (Lima, ediciones El Santo Oficio, 1995) que incluía cinco poemas inéditos. Para Batalla “S.L.A.M. El cuaderno de los sueños” constituye la sección eje que nos muestra un sinfín de confesiones de diversas voces femeninas.

Un juego de voces siempre matizadas o graduadas por un(a) narrador(a) que hace las veces de “guía” en este terremoto de frustraciones, desgarradores lamentos, poses y falsos arrepentimientos, sin duda, la clase media en su tinta. Y he ahí la peculiaridad de este libro (Batalla, 1995, p. 25).

Es preciso indicar que Batalla retoma ciertas ideas importantes que están presentes en uno de los ensayos que Susana Reisz publicara en la revista Hueso Húmero⁴. En ese sentido, la lectura crítica de Batalla no es más que un refuerzo a las ideas ya planteadas y desarrolladas por Reisz, esto es, calificar los poemas de Pollarolo como una poesía dialógica, el uso de un lenguaje coloquial, la presencia de diversas voces femeninas que narran historias amorosas y la expresión de su fracaso con desgarradores lamentos constituye una reiteración de los estudios de Reisz. Sin embargo, Batalla está en desacuerdo que estas voces constituyan la consolidación de una conciencia grupal, pues no aplica los estudios de género que respaldan la lectura de Reisz al afirmar que esta “conciencia” no es necesariamente “nacional”, sino es una “conciencia” de “género”.

La diferencia específica estriba, por cierto, en que el lugar de lo “nacional” es ocupado en estos textos por lo “genérico” y que la politización de los tópicos

⁴ Entre mujeres solas “Las mujeres sí tienen afán” en Hueso Húmero N 28, 1991

literarios asume aquí la forma de enunciados implícitos sobre la “política sexual” dominante en las sociedades urbanas de Hispanoamericana (sobre todo en los sectores de la burguesía y la clase media) (Reisz, 1991, p. 26).

En los poemas de Pollarolo, las identidades de las voces femeninas están vinculadas a la conciencia que ellas tienen sobre sí mismas: el reconocerse como víctimas de esta política sexual dominante que les asigna ciertos roles relegándolas hacia el ámbito privado. En una lectura sesgada de conceptos de género, Batalla considera que las voces constituyen simples aseveraciones de historias de mujeres de la clase media que no logran constituirse en una “conciencia grupal” menos una búsqueda de identidad, simplemente, en palabras del crítico, son testimonios.

Así, la idea-motor en el libro de Pollarolo no sería necesariamente dar las “claves” de una “conciencia grupal” en formación, sino simplemente presentar testimonios de un grupo, sí, pero poco dado a la concientización, a la búsqueda de una determinada identidad (tema de por sí hartamente complicado) (Batalla, 1995, p. 26).

Asimismo, el crítico no encuentra “claves”, es decir, no ha encontrado ciertos rastros, códigos, signos en estas historias que permitan a estas voces tomar conciencia de lo que son en el presente, si controlan o no su destino. No obstante, nosotros observamos que se puede seguir ciertas claves en la obra EMS que desarrollan esa conciencia a la que hace referencia Susana Reisz. Se puede admitir que las historias recreadas parten de los ideales creados por el sistema en el cual viven estos “personajes femeninos solitarios” y que no buscan únicamente conmover al lector, sino necesitan evidenciar estos “valores”; porque han vivido en un “paraíso” y la realidad que les sale enfrente es cruel y admiten no estar preparadas para enfrentarla.

Susana Reisz, en 1996, publicó *Voces sexuadas* donde reunió nueve ensayos dedicados a la escritura de poetisas hispanoamericanas. La investigadora plantea la idea de que la literatura escrita por mujeres se puede incluir dentro de la literatura

‘menor’⁵; puesto que, existen tres rasgos importantes que caracterizan a esta literatura: “1) la politización de todos los tópicos, 2) el valor colectivo de la enunciación, 3) el empleo de un lenguaje ‘desterritorializado’, es decir, vuelto extraño o foráneo en relación con cierto territorio nativo” (Reisz, 1996, p. 28).

Así, en el caso de la poesía escrita por mujeres hispanoamericanas, el tópico de lo sexual se politiza puesto que es el tema donde el sistema patriarcal ha ejercido su dominio desde los orígenes hasta la actualidad. Ello lo ha logrado generando ciertos valores que este sistema le asigna al cuerpo, a la belleza y a la conducta de la fémina. También es importante señalar que los discursos hegemónicos (temas políticos, científicos o artísticos) siempre han pretendido ser universales, lo cual les permite la neutralidad. Obviamente, esta supuesta neutralidad encubre el silencio y la opresión de muchos sectores de la humanidad, entre ellos el tema de la mujer. En esa línea, la formación de un grupo a partir de lazos de inferioridad, sojuzgamiento, género, clase social, identidad cultural permite la construcción de una conciencia grupal que admite posturas integrativas y no dogmáticas.

Su sola arma de combate, la única opción posible es un colectivismo parcializado y, a la vez, no dogmático, que no se arrogue el derecho de representar a toda la humanidad sino solo a ciertas partes de ella, que no pretenda hablar en nombre de todos sino, más modestamente, prestar una voz plural y pública a aquellos y aquellas cuya palabra ha sido sistemáticamente ‘eliminada de la vida’ (Reisz, 1996, p. 29).

En el caso de la poesía de Pollarolo, el territorio lírico será invadido por formas nuevas que no constituyen su esencia tradicional. Vale reiterar que la poesía, entendida desde el punto de vista tradicional, invita a la reflexión, desarrolla tópicos universales y la musa (femenino) es un concepto de belleza perfecta. Mientras que la poesía producida por mujeres hispanoamericanas es dialógica (multiplicidad de voces), desarrolla asuntos que las identifica o que creen que identifica a cierto grupo femenino

⁵ Término acuñado por Kafka, difundido y reelaborado por Deleuze y Guattari (1986). Literatura menor se refiere a la literatura de un escritor que pertenece a un grupo marginal y escribe en una lengua dominante. Es el caso de Franz Kafka quien es checo, pero escribe en alemán.

o hablan de las que se parecen, finalmente, destruye el concepto de la musa porque el tópico del tiempo destruye cualquier perfección. Para Reisz, la postura de las poetisas hispanoamericanas es optar por formas que erosionen o debiliten las formas canónicas patriarcales sin la necesidad de desarrollar un enfrentamiento directo o dogmático contra el patriarcalismo. Esto con la finalidad de presentar cierta postura coherente que les permita tener ‘mayor’ representatividad.

El ejemplo de esta suerte de “populismo literario” que tengo más a la mano (y el más cercano a mis propios gustos) es el poemario *Entre mujeres solas* de la peruana Giovanna Pollarolo (1991), que ha gozado de aceptación entre los más variados tipos de mujeres limeñas con capacidad de leer, lo que en esa sociedad —es preciso admitirlo— no solo indica cierto nivel de instrucción sino también cierto poder económico. Si se dejan de lado estas restricciones, el relativo éxito del libro, que puede ser gustado tanto por amas de casa de pequeña clase media como por señoras de la alta burguesía o por jóvenes intelectuales iconoclastas, se explica, entre otras razones, porque la autora utiliza algunos soportes narrativos y un amplio repertorio de voces y de caracteres femeninos que dejan la puerta abierta para múltiples posibilidades de identificación y para las más diversas reacciones (desde el simple gusto de verse retratadas en algún personaje o en alguna situación particular hasta el más severo distanciamiento crítico o, incluso, una abierta toma de conciencia feminista) (Reisz, 1996, p.33).

Nos parece pertinente la lectura que realiza Reisz del libro EMS, pues el rasgo esencial del poemario es la diversidad de voces que registra sus experiencias o su identidad femenina que se destruye al ser confrontadas con la realidad, pues no existe tal “paraíso”, “amor eterno” o “familia feliz” en la sociedad a la que pertenecen. En esa diversidad de voces, encontraremos ‘la que quiere ser, la que siente, la que es (primera persona)’ confrontada con ‘la que debe ser, la que hay que ser, la que debería ser (tercera persona)’. En este conflicto de voces, lo importante es revelar el sesgo patriarcal con el que la tercera persona convierte a la primera persona (“yo”) en objeto de menosprecio y reprobación.

Esos dictámenes adversos al yo se fundan en un consenso cultural sobre las virtudes canónicas femeninas, que son, fundamentalmente, cualidades en negativo, resultantes de la ardua tarea de autoinhibirse (como falta de agresividad, docilidad, discreción, tendencia a ponerse en un segundo plano, voluntad de servicio o capacidad de sacrificarse por los demás). Precisamente por estar asentados en una voz colectiva y de autoridad tradicional milenaria, esos juicios tan desconsiderados con el yo tienen el poder de echar por tierra el punto de vista del “propio” ser (Reisz, 1996, p. 34).

En el tercer ensayo presente en *Voces sexuadas*, Reisz asigna el título de la ‘poética del zafarrancho’ a la poesía pollaroliana, término que ha sido extraído del título de la tercera parte del poemario EMS.

El triunfo de lo narrativo – novelesco sobre un espacio textual que tradicionalmente lo rechaza, tiene otras consecuencias que anticipé a modo de síntesis con la expresión “poética del zafarrancho”, tomada en préstamo de la misma poeta (Pollarolo) (Reisz, 1996, p. 55).

Es significativa la lectura de Reisz al señalar que la forma de transgresión utilizada por Pollarolo es cuestionar las formas de codificación de la poesía tradicional occidental. Así, en sus poemarios es fácil identificar los matices de la narratividad y el lenguaje de la cotidianeidad que son espontáneos, despojados de toda pretensión artística (entendida tradicionalmente). En esa línea, se cita el primer poemario, *Huerto de los Olivos*, que desde la perspectiva de investigadora, la poeta ya cuestionaba las formas de codificación canónicas junto con los valores que la institución les adjudica. Este poemario cuestiona dos instituciones patriarcales: a nivel formal a la lírica platónica y, a nivel simbólico, los valores que le adjudica la Iglesia católica a la mujer.

El segundo poemario, *Entre mujeres solas*, radicaliza la mezcla de lo narrativo con lo lírico. En este escenario, la escritora crea una forma de expresión, un “lenguaje propio”⁶, que le permita ‘existir’ (ser “oída” – en femenino), así observamos las citas, parafraseos, repetición de los discursos, muchos de ellos practicados en la vida

⁶ Voces Sexuadas, 1996, p. 66

cotidiana, que provienen del canon filosófico, religioso, político y estético de Occidente que asigna 'cualidades importantes' a la mujer: la humildad, el silencio y la belleza (el arreglo personal). Este lenguaje organiza diversas voces femeninas, algunas masculinas, con un discurso cargado de frases coloquiales, pertenecientes al ámbito asignado a la mujer: "lo casero", y que serán llevadas al espacio, tradicionalmente, reservado para los elegidos, es decir, aquellos que conocen la función de la palabra. Entonces, podemos afirmar que hay un proceso de desterritorialización⁷ del discurso, es decir, ya no se enuncia desde un espacio público, sino la enunciación del discurso sale de este territorio asignado al hombre para instalarse en el ámbito privado, que está ligado a la mujer, así se edificará, simbólicamente, nuevas relaciones de poder de acuerdo con las vivencias, percepciones y concepciones particulares de lo femenino.

En ese sentido, los enunciados, que son extraídos del *hortus clausus*, adquieren significado cuando la escritora los contextualiza dentro de una sociedad que adjudica ciertos estereotipos del rol genérico de la mujer. Para llegar a este objetivo, EMS utiliza dos recursos importantes: la imitación y la parodia. Ambos elementos confluyen con la finalidad de tomar distancia y de mostrar los puntos ciegos o débiles de esta sociedad patriarcal. Entonces, el cuestionamiento del orden establecido por este sistema, en la poesía de Pollarolo, ya no se realiza desde los espacios públicos asignados al hombre; sino se realiza desde espacios que han sido asignados a la mujer: "hacer política desde la posición de madre de familia, escribir una novela desde la posición de cocinera o discutir con autoridades desde la posición de copista-aprendiza" (Reisz, 1996, p. 55).

En 1998, la poeta Carmen Ollé reconoce que los rasgos centrales del poemario EMS radican en la predominancia del diálogo entre diversas voces (polifonía). Nos parece interesante el planteamiento de Ollé: "Varias voces de mujeres de diferentes estratos sociales y edades se reúnen en su libro, *Entre mujeres solas* (1991), para hablar de ellas mismas, de sus sueños fracasados, de lo que la sociedad esperaba de ellas y viceversa" (Ollé, 1998, p. 191). Las voces femeninas configuradas en los poemas de EMS han sido víctimas de la educación recibida, pues su formación no considera la

⁷ Deleuze y Guattari utilizan el término desterritorialización.

idea de la libertad, sino esta educación las induce a asumir roles caseros como el del ama de casa, esposa, madre. Relegadas siempre al ámbito privado (doméstico).

Además, este tipo de formación las obliga a estar unidas a un varón y formar un núcleo familiar en esta sociedad incluso se le adjudica la responsabilidad de ser la base o el pilar fundamental de esta institución. Por tal motivo, sus sueños personales quedan relegados porque son los agentes serviles de este orden patriarcal naturalizado. Otro conjunto de voces femeninas han logrado la profesión, los viajes sin atadura a un hombre; sin embargo, la sociedad las acusa de ser personas de poca inteligencia y formalidad: badulaque: “Ahora, las señoras que somos / malas y amantes madres / fracasadas pero orgullosas esposas / debemos mirarte con envidia / tantos viajes, tanta libertad /...tenemos que admirarte / badulaque”. (Pollarolo, 2013, p. 112). En este caso, es evidente que Ollé considera los estudios de género para brindarnos un acercamiento riguroso a la interpretación de los poemas de Pollarolo.

Otro tema importante que señala Carmen Ollé es del tiempo, que es presentado como un tema perverso que destruye los valores de la feminidad impuestos desde la ideología patriarcal: la hermosura. La lucha de las mujeres por superar esta variable es trágica: “Pollarolo les quita las máscaras de la juventud y nos muestra las huellas del tiempo, del conformismo y de la desilusión”. (Ollé, 1998, p. 192) Al igual que Ollé, consideramos que el patriarcalismo (universo donde se recrean estas voces líricas femeninas) plantea ciertos estereotipos de la mujer basadas en la belleza corporal. Sin embargo, estos bienes “naturales” que les han permitido, a lo largo de toda su historia personal, atraer o ganar la voluntad del sujeto masculino, se debilitan o terminan con el paso del tiempo. Entonces, estas voces se oyen desencantadas, melancólicas, rabiosas, sumisas, iracundas.

En el mismo año (1998), Vittoria Borso afirma que la poesía moderna es la continuidad de la tradición neoplatónica y que la intertextualidad ha logrado que el sujeto moderno construya su propio objeto, pero por medio de imágenes femeninas. Para la estudiosa, la poesía moderna es narcisista, es decir, habla de sí misma; pero con imágenes de mujeres. Entonces, la poesía escrita por mujeres sería el eco, esto es,

la repetición de la voz de valores impuestos por el sistema patriarcal; sin embargo, esta “voz” cuestiona este poder desde espacios que han sido asignados para la mujer como algo natural, pero a la vez marginal. Para Borso *Entre mujeres solas* es un tipo de poesía hipoverbal, esto es, los poemas se configuran a partir de citas de cancioneros infantiles, eclesiásticos, comerciales, en general, de la cotidianeidad los cuales no deben adquirir mucha importancia en sí; puesto que sirve de punto de partida de una recreación de la situación actual de la mujer.

Dicha representación detiene el poder de abrir la caja de Pandora y de mostrar debajo de un significante inocente y llano, las perversiones del régimen y de la economía patriarcal. Las palabras aparentemente inocentes son un espejo que, paródicamente imitando, desmonta la autoridad del original para sacar otros registros de él (Borso, 1998, p. 205).

Que el poder de la palabra sea dado a la voz masculina es parte de la ideología patriarcal. Entonces, la parodia resulta ser un recurso estratégico para ingresar a ese espacio público que discrimina a lo femenino, pues la ironía descubre las flaquezas del poder patriarcal y fálico en el lugar “vacío”⁸ de la mujer. También cuestiona los símbolos que han sido impuestos a la mujer por la poesía platónica y romántica, como por ejemplo, el símbolo de la rosa que representa la perfección, pero efímera. En los versos de Pollarolo, el paso del tiempo destruye esa perfección (belleza física de la mujer) ante ello las mujeres y los hombres son víctimas y verdugos a la vez.

Susana Reisz⁹ afirma que la poesía escrita por mujeres durante la década de los 80 desarrolla los temas de la perfección del cuerpo y la belleza. Estos tópicos, que son fomentados por la sociedad de consumo y a la vez son desplazados a lo trivial o banal por la axiología patriarcal, constituyen ejes centrales de esta poética. El hecho de poetizar temas banales es, para la estudiosa, una actitud de rebeldía con relación a la institución literaria y con los discursos públicos dominantes. En este contexto, “los

⁸ Según la religión católica, Dios creó la matriz de la mujer con la intención de darle un sentido a su existencia. Ante ello, la mujer se limita al espacio de la casa y la crianza de los hijos.

⁹ REISZ, Susana. “Escritura femenina! Y estrategias de auto-representación en la “nueva” poesía peruana. (219-

poemas de *Entre mujeres solas* dejan margen para lecturas irónicas o literalistas, reflexiva o superficiales, sofisticadas o ingenuas, progresistas o conservadoras”. (Reisz 1998, p. 219) y en cualquier situación estos poemas pretenden que el lector (a) tome conciencia de todo lo que nos ha impuesto el sistema patriarcal al margen de nuestro deseo. Sin embargo, el lenguaje de la poesía de Pollarolo, a diferencia de otras poetisas como Carmen Ollé, se camufla tras el ropaje de lo convencional y trillado, esto es, sus metáforas de la feminidad nunca se presentan con un lenguaje “recio” tampoco amenazantes, como para que los hombres se nieguen a leerlas ni las mujeres se asusten de lo mucho que tendrían que tirar a la borda para realizarse como seres integrales. Al final, tanto el hombre como la mujer se visualizan como víctimas de un sistema androcéntrico que les ha impuesto valores que se van destruyendo por el paso del tiempo.

En el año 2002, José Antonio Mazzotti escribe un ensayo acerca de la intensificación de la dicción prosaísta y coloquialista en la poesía peruana. Para el estudioso, es imposible dejar de lado la producción poética femenina que irrumpe en estos años contra el tradicional patriarcalismo. Aunque no aborda directamente la poesía de Giovanna Pollarolo, revisa algunos registros que se evidencian en la poesía escrita por mujeres en la década del 80. El estudio señala que ciertas prácticas sociales que realiza la mujer burguesa peruana han sido impuestas y naturalizadas desde la perspectiva machista o falocéntrica. El rol que ejerce la mujer la asigna a un “espacio privado”, en sentido de que ella únicamente es la acompañante del hombre en la vida social o pública.

Estas costumbres arraigadas, desde los orígenes hasta la actualidad, son alimentadas y respaldadas como verdades absolutas desde instituciones sociales como la Familia, Iglesia, Escuela y Estado. En este punto, coincidimos con Mazzotti, puesto que estos modelos o estereotipos femeninos presentes en la poesía de Pollarolo, creados a imagen y semejanza del modelo falocéntrico, se encuentran inconformes, porque este régimen patriarcal las sigue oprimiendo con valores modernos en constante oposición y conflicto: cuerpo y belleza versus el tiempo. Ello en una sociedad que repugna el deterioro o envejecimiento del cuerpo. En ese sentido, Mazzotti

considera que esta poética, que sería una readaptación del lenguaje narrativo – coloquial de la poesía de los 60 y 70, pretende ingresar y fortalecer la institución literaria del Perú; aunque, señala el crítico, la temática sí resulta novedosa.

La poesía de mujeres del 80 tiene que ver con una ampliación de la esfera pública, y específicamente la académica y periodística, hacia sujetos sociales de poca representación anterior dentro del circuito “culto”. De este modo, el flujo institucional se acrecienta y los tejidos de su cuerpo se oxigenan. Y la poesía, al final, sale ganando (Mazzotti, 2002, p. 96).

Por otra parte, David Wood señala que, en las últimas décadas, los diversos mundos subalternos han sido reivindicados por los escritores peruanos, quienes han sabido representar la tensión que genera la confrontación entre lo popular y la representación hegemónica. El crítico realiza un estudio basado en la producción literaria de tres autores peruanos: Alfredo Bryce, José Watanabe y Giovanna Pollarolo, entre quienes encuentra el común denominador de la tensión que genera los mundos hegemónicos frente a los subordinados. Wood señala que surgen escritoras que, con su obra poética, comienzan a cuestionar esta jerarquía presentando una visión del cuerpo femenino que derrumba la representación romántica tradicional.

Además, afirma que el mundo de las emociones o los afectos corresponden al ámbito femenino que, desde la perspectiva del sistema dominante (patriarcal), es considerado como un espacio subalterno no hegemónico. En este contexto, hace referencia al tercer poemario de Pollarolo, *La ceremonia del adiós*, puesto que la obra configura el quiebre de las relaciones interpersonales que las instituciones patriarcales han configurado para varones y mujeres. En el caso del segundo libro, *Entre mujeres solas*, el lenguaje se vale de frases, dichos populares, que forman parte de la vida cotidiana, y como estas van a ocupar un espacio central en la escritura que a lo largo del tiempo se ha comprendido como un espacio privilegiado para el hombre. Entonces, las prácticas culturales ofrecen a Giovanna Pollarollo “un punto de partida aparentemente banal desde el cual emprende un cuestionamiento de las supuestas jerarquías que rigen las relaciones interpersonales” (Wood, 2003, p. 252). En ambos

textos, finalmente, se resalta que el lenguaje coloquial, que se nutre de lo popular, hace posible que prevalezca el diálogo, lo cual genera una multiplicidad de representaciones al lector.

En Expreso (1998), se le dedica un fascículo a la poesía de Pollarolo. Aquí se presenta a las poetisas que surgen en la década de los 80 cuyo objetivo primordial es la necesidad de expresar el mundo femenino. En este grupo, se destaca la presencia de Patricia Alba, Mariela Dreyfus, Rosella Di Paolo, Rocío Silva Santiesteban y Giovanna Pollarolo. En el caso de la autora tacneña, se destaca la creación de un lenguaje poético femenino que se nutre de formas inéditas, por lo que merece particular atención. Así, se menciona que su poesía presenta influencia de técnicas procedentes de géneros distintos a la especie lírica, tal como la novela, el guion cinematográfico. También, el lenguaje poético quiebra la forma tradicional para incorporar, con fines estéticos, el habla coloquial extrayendo de este ámbito frases de canciones infantiles, de refranes o de la experiencia cotidiana.

En mención al segundo libro, *Entre mujeres solas*, el estudio señala que la obra presenta una estructura narrativa que desarrolla el reencuentro de un grupo de mujeres que compartieron sus años colegiales. Esta temática que para el sistema hegemónico – patriarcal es banal se convierte en el eje central del libro. Entonces, vemos que la poesía de Pollarolo pretende poetizar este espacio donde las mujeres ven destruidos sus anhelos y deseos. Son voces que expresan desencanto y frustración. En este contexto, se menciona la importante experiencia que tiene la poeta tacneña en el periodismo, la docencia y la escritura de guiones cinematográficos. Sin bien es cierto el lenguaje de la poesía de Pollarolo es coloquial, directo; el trabajo de la poeta se evidencia en lograr la articulación o el orden de estas frases dentro de una multiplicidad de voces que dialogan entre sí. Una de las estrategias bastante usada es el de la cita.

Pollarolo recurre tanto a autores consagrados como a frases populares, e incluso, a las canciones y los misales. Así, en sus páginas se mezclan letras del grupo nuevaolero Los Doltons con versos de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, con la ronda infantil

del “*Arroz con leche*”, con sonetos de Góngora y Garcilaso, con el “Ave María” y *El cantar de los cantares* (Expreso, 1998, p. 284).

Es evidente que al contraponer discursos que pertenecen a ámbitos opuestos: lo hegemónico frente a lo subalterno, lo culto frente a lo popular o lo público frente a lo privado, la poesía pollaroliana pretende mostrar la debilidad de los sistemas dominantes que han intervenido en la formación de la mujer: Iglesia, Estado y Familia; sin embargo, las mujeres de los tres poemarios han sido defraudadas en sus expectativas. Por esta razón, cobra vital importancia tomar en cuenta que la cita¹⁰, como recurso retórico utilizado por la poeta, no solo permite apropiarse de palabras ajenas; sino también le asigna una nueva significación bajo un contexto diferente, es decir, en la poesía de Pollarolo, las citas actúan como parodias de los valores impuestos por el sistema dominante: el masculino.

Es cierto que, en los versos de Pollarolo, la ironía, el humor, pretenden invertir el discurso hegemónico – patriarcal con el objetivo de lograr que el lector pueda ceder y comprender las causas, el origen de por qué estas voces muestran su desconfianza o dudan de la verdad o eficacia de los valores falocéntricos. Esta característica es importante en la poesía de Pollarolo, puesto que, el lenguaje poético logra que el lector se identifique, se apiade o, en ciertos casos, se distancie de las experiencias que transmiten las voces.

Alessandra Roxana Tenorio Carranza, en el 2012, sustentó la tesis acerca del segundo libro de Pollarolo, *Entre mujeres solas*. En este trabajo de investigación, la autora refuerza las ideas planteadas por los exégetas que han realizado diversos estudios al segundo libro de Giovanna Pollarolo. La idea de las representaciones de lo femenino, en la obra de Pollarolo, es una construcción que se ha configurado a partir de valores, fuertemente enraizados, tanto en la conciencia ciudadana como en la individual, que provienen del sistema dominante patriarcal, es decir, lo femenino se ha conceptualizado desde la perspectiva del varón hasta el punto de ideologizarse. En ese

¹⁰ Las citas que utiliza la poeta se puede agrupar en dos: por un lado, canciones y expresiones populares y, por otro lado, fragmentos de versos de poetas decimonónicos como Garcilaso de la Vega o sor Juana Inés de la Cruz.

sentido, la estudiosa señala tres ejes sobre las cuales se fundamenta su tesis: 1) las relaciones interpersonales entre varón y mujer, y mujer y mujer; 2) los roles sociales asignados a la mujer y al varón que se perpetúan hasta tiempos modernos; 3) del segundo eje, se desprende la idea de los roles masculino / femenino generan la dicotomía entre lo público y lo privado. A manera de conclusión, podemos afirmar que la investigación de Tenorio considera categorías planteadas a partir del avance de los estudios culturales acerca del género.

En el año 2013, la editorial Punto de Lectura, publica *Poesía reunida*. Obra que agrupa los tres poemarios de Giovanna Pollarolo: *Huerto de los Olivos*, *Entre mujeres solas* y *Ceremonia del adiós*. A propósito de ello, Abelardo Oquendo¹¹ publica un comentario sobre esta nueva edición de los poemarios. Se menciona que la reedición muestra la permanencia de la obra dentro del canon literario peruano. Ante ello, el estudioso celebra la reedición de los tres libros de la poeta que destacó a fines del siglo pasado. Que Pollarolo haya figurado entre las poetisas de la década del 80, menciona, es porque en sus poemas se muestra un conjunto de voces que develan y muestran los daños, las heridas, la ruina, el asolamiento en el que viven como producto de haber recibido una educación y una cultura que las tiene en opresión, del cual es complicado liberarse, se ven atrapadas.

Para nosotros, es importante esta lectura, puesto que, ya se señala que las frustraciones que experimentan las voces de los poemas tienen un origen: la educación. En los tres poemarios, es recurrente la presencia de que todas estas voces han asistido a instituciones educativas con el fin de “educarse” y ser “alguien” en esta vida. Sin embargo, la marca esencial de estas voces es la dependencia con el hombre. Incluso, las voces solitarias, que nunca han contraído matrimonio, también han fracasado. Oquendo asegura que EMS “consolida una ‘conciencia grupal’ frecuentemente inoperante en la vida cotidiana y siempre en riesgo de dispersión”¹². Es decir, estas voces reconocen los atributos esenciales de la obediencia, frustración y dependencia emocional. Obediencia a códigos creados por un sistema patriarcal como

¹¹ La República. Pollarolo, Guerrero. Abelardo Oquendo. Sábado 17 de agosto de 2013. p. 29.

¹² Oquendo, en La República, del 17 de agosto de 2013, p. 30.

es la belleza, juventud, hogar. Las voces del poema se someten y cumplen al pie de la letra con estos signos; sin embargo, surge la frustración, porque estos valores son efímeros con el transcurrir del tiempo.

Finalmente, estas voces experimentan una dependencia emocional, ya que, su único aprendizaje ha sido que el sujeto masculino la valore en función a los atributos que expresa un cuerpo perfecto. Finalmente, la voz lírica femenina siempre saldrá perdedora por su mayor vulnerabilidad emocional, por esta razón, el estudio plantea la idea de que estas voces son inoperantes en la vida cotidiana, porque no tienen la capacidad de lograr el efecto que se desea o se espera: sacudirse de estos códigos que las oprimen, y actúan como un hado que, al final, quedan expuestas a ser divididas o fragmentadas.

Esta breve recopilación que hemos realizado nos permite mencionar dos etapas en la consideración crítica acerca de la obra de Pollarolo:

1. Período de los primeros enfoques parciales (de 1987 a 1991), donde aparecen las primeras valoraciones de *Huerto de los Olivos*. Predomina la perspectiva biografista o de considerar que la poesía es el testimonio o confesión de la vida de las poetas. En estos estudios, existe un interés de relacionar las historias de las mujeres sufrientes de los poemas con la vida de la poeta Giovanna Pollarolo.
2. Periodo de los primeros estudios integradores (de 1991 hasta nuestros días), donde las propuestas de Susana Reisz van a orientar a la crítica de este periodo. En efecto, los estudios de Reisz, publicado en 1991, dan inicio a este periodo porque intenta un enfoque interdisciplinario para abordar la creación poética de Pollarolo y así realiza una lectura intertextual situando a la poeta dentro de la tradición literaria latinoamericana o la poesía hispanoamericana escrita por mujeres. Son sugerentes los diversos ensayos de Reisz publicados en el libro *Voces sexuadas* pues permiten que la obra de Pollarolo pueda ser abordada desde diferentes disciplinas. Los estudios de Batalla, Ollé, Borso, Wood y Tenorio constituyen lecturas críticas que se respaldan en los estudios de género impulsados por el

feminismo. Sin embargo, esta lectura meramente inmanentista no podrá dar cuenta de la densidad en la *verba* y en la *res* de los poemas de Pollarolo.

Entonces, ya existe un listado de temas para realizar un estudio de la obra lírica de Giovanna Pollarolo. En primer lugar, cómo se entiende que los tres poemarios de Pollarolo no son testimonios ni confesiones de una ciudadana mujer, porque críticos como Reisz afirman que estos poemas configuran una poética denominada Zafarrancho. En segundo término, cuáles son las influencias de las que bebió Pollarolo, ya que, nuevamente, Reisz plantea que no existe admiración o subordinación de obras que pertenecen al canon poético androcéntrico como las obras de Cesare Pavese o Raymond Clevie Carver. En tercer lugar, cómo los estudios de género pueden ser complementados con la teoría de la enunciación de Ducrot, la hermenéutica de Eagleton, la retórica textual de Arduini, la intertextualidad de Genette y la dominación masculina de Bordieu, pues Vittoria Borso afirma que la intertextualidad ha logrado que el sujeto moderno construya su propio objeto, pero mediante imágenes femeninas. En cuarto término, cuál es la interpretación de las disciplinas discursivas en los poemas de Pollarolo, ya que se buscará precisar cómo se “escucha” cada palabra, frase u oración en toda su densidad formal.

CAPÍTULO II

TEORÍAS DEL DISCURSO PARA EL ANÁLISIS DE LA POÉTICA DEL

ZAFARRANCHO

En este capítulo, se organizará un marco teórico multidisciplinario tomando categorías desarrolladas por las teorías del discurso: enunciación, intertextualidad literaria, retórica literaria, hermenéutica literaria y teoría social de Bourdieu. Ello nos permitirá una lectura analítica y multidisciplinaria de los poemas de Giovanna Pollarolo, pues es nuestro objetivo mostrar que la poética del zafarrancho, idea planteada por Reisz, es un instrumento que nos permite evidenciar la configuración de sujetos femeninos a través de la polifonía (voces femeninas), quienes enuncian con un tono de desencanto y sufriente el fracaso de su proyecto de vida, pues la identidad que ellas han construido sobre sí mismas ha sido en base a valores androcéntricos. Estas voces se configuran mediante un discurso caótico pues en él convergen elementos del lenguaje coloquial.

2.1. Teoría de la enunciación de Oswald Ducrot

Ducrot (2001) propone la tesis de que el enunciado es esencialmente polifónico, Es decir, en el entramado textual de un discurso se percibe la participación de varias voces que le dan un sentido al texto. Este señalamiento polifónico del discurso es mucho más notorio, según el teórico, en el texto literario sea una obra narrativa, teatral o (agregamos nosotros en la) lírica. En esta perspectiva, debemos recordar que el autor francés, indica que su propuesta teórica tiene su origen en las ideas de Bachtin.

Para Bachtin, existe toda una categoría de textos, y especialmente de textos literarios, en los que se hace forzoso reconocer que varias voces hablan simultáneamente, sin que una entre ellas deba predominar de modo necesario; se trata de lo que Bachtin, por oposición a la literatura clásica o dogmática, llama la literatura popular o también carnavalesca, a la que califica alguna vez de mascarada, entendiendo por ello que el autor adopta una serie de máscaras diferentes. (Ducrot, 2001, p. 251).

En efecto, fue Bachtin quien desarrolló, por primera vez, la categoría *polifonía* en sus estudios sobre la novela. El autor ruso considera que la polifonía se halla presente

en la serie de enunciados que constituyen un texto, en su caso la novela. Ducrot hace notar que el autor de *Problemas de la poética de Dostoievski* no se ocupó de la presencia de la polifonía en un enunciado. Por lo tanto, su propuesta es profundizar en la problematización de esta categoría y alcanzar un marco teórico mucho más completo para la lectura analítica de un texto, entre ellos el texto lírico.

En esta perspectiva, el autor francés inicia su estudio distinguiendo entre *oración* y *enunciado*. El primero viene a ser la estructura gramatical teórica; mientras que el segundo se define como la manifestación particular de la oración, en el aquí y ahora, del acto de habla. La *enunciación* viene a ser la exposición de un enunciado en un momento situacional dado. Es en la enunciación que un enunciado alcanza la plenitud de su sentido para seguir ampliando la distinción entre las dos primeras categorías, se prefiere incorporar la diferencia entre significación y sentido.

Prefiero representar la significación como un conjunto de instrucciones dadas a las personas que deben interpretar los enunciados de la oración, estas instrucciones precisan cuáles son las maniobras que deben efectuarse para asociar un sentido a esos enunciados. Conocer la significación de la oración que subyace al enunciado “Hace buen tiempo” consiste en saber qué hay que hacer para interpretarlo cuando estamos frente a ese enunciado. La significación contiene, entonces, por ejemplo, una instrucción que exige que averigüemos desde qué lugar habla el locutor y que admitamos que este afirma la existencia del buen tiempo en ese lugar del cual está hablando. Esto explica que el sentido de un enunciado del tipo “Hace buen tiempo” no puede consistir en que hace buen tiempo en alguna parte en el mundo sino que significa siempre que hace buen tiempo en Grenoble, en París, o en Waterloo... etc., es decir, en el lugar del que habla el locutor y que coincide a menudo, aunque no siempre, con el lugar desde donde se habla. (Ducrot, 20001, pp. 254-255).

Entonces, si el sentido se asocia al enunciado, mientras que la significación se asocia a la oración la diferencia es fundamentalmente metodológica. En esta dicotomía, la significación se constituye en un instrumento explicativo que ayuda a dar cuenta de un sentido y este es la concretización observable de la significación. Así, esta realización del sentido se organiza a partir de un punto de vista o de varios. Por lo

tanto, en esta configuración de la polifonía en el enunciado, y en todo texto, adquiere gran importancia la noción de sujeto hablante. Como observamos al inicio, Ducrot organiza su propuesta teórica de la *polifonía en la enunciación* con la idea de superar la concepción antigua que considera la *unicidad* del sujeto hablante.

Entonces, si en la concepción tradicional se defendía la idea de que la voz del sujeto hablante en el texto era uno solo, en la propuesta del teórico francés, se propugna la participación de varias voces. Además, todo enunciado alcanza su sentido pleno a partir de la configuración de varios puntos de vista. En esta perspectiva, en el enunciado se distingue entre el sujeto hablante y el sujeto locutor. El primero viene a ser el autor empírico del texto, el hombre de carne y hueso. El segundo se configura como el ente lingüístico que se reconoce como el responsable de lo que se expresa en el enunciado.

El locutor es el supuesto responsable del enunciado, es el que está presente, en el sentido mismo del enunciado, como el ser a quien debemos imputar la aparición de este enunciado. A él remiten –salvo en el discurso referido en estilo directo que excluyo de mi exposición– el pronombre *yo* y las otras marcas de la primera persona. (Ducrot, 2001, p. 259).

Efectivamente, a partir de las marcas gramaticales explícitas, esto es, de las *deixis* personales se evidencia la participación del locutor. Así, en estos versos de José Santos Chocano: “Soy el cantor de América / autóctono y salvaje: / mi lira tiene un alma, mi canto / un ideal”. (1990, p. 12). El *yo* que se identifica como el exponente de la lírica indoamericana viene a ser un sujeto lingüístico que difiere del autor empírico. El locutor se considera la voz que representa al bravo capitán español y al emperador inca, esto es, un poeta mestizo; mientras que el autor real, en *stricto sensu*, era un descendiente de la raza española.

Ducrot va más allá de la mera distinción entre el autor empírico y el locutor, pues para que en el enunciado exista la polifonía debe de hallarse la participación de dos o más voces. Es en esta precisión de la configuración de esta categoría que se indica la

presencia de dos entidades polifónicas: el *locutor* y los *enunciadores*. El primero siempre será una presentación en singular; mientras que el segundo por definición siempre tendrá una participación plural. “Se trata de personas [los enunciadores] que en el sentido mismo del enunciado da como responsables de tal o cual acto de lenguaje efectuado en la enunciación” (Ducrot, 2001, p. 261). Por lo tanto, si el locutor era el encargado general de la enunciación; los enunciadores vienen a ser las voces responsables de las argumentaciones que se expresan en el enunciado. Así, los enunciadores se constituyen en los responsables directos de algunos puntos de vista que convoca el enunciado. En suma, para que exista la polifonía en el enunciado debe de señalarse la presencia del locutor como el responsable de la construcción macro del enunciado y como parte de esta constitución micro se tiene la participación de los enunciadores.

Asimismo, en esta precisión de cómo funciona la polifonía en un enunciado; también, Ducrot observa la necesidad de distinguir la participación de los “oyentes” en el plano de la recepción. En este punto se diferencia al *auditor* del *alocutorio*. El primero viene a ser aquel (o aquellos) oyente(s) que no necesariamente se hallan comprendidos en el enunciado, entonces, para reconocer al auditor es suficiente con verificar la circunstancia en la cual se produjo la enunciación. “En cambio, los alocutorios son las personas a las que el locutor declara dirigirse. Se trata, por consiguiente, de una función que el locutor confiere a tal o cual persona por la fuerza de su mismo discurso” (Ducrot, 2001, p. 136). En esta perspectiva, para identificar a este receptor específico se requiere de la comprensión del enunciado porque en este se halla configurado. Algunas veces de manera evidente, mediante marcas *deíxticas*, vocativos u otras señales textuales. Otras veces, se le reconoce mediante la lectura inferencial. En esta misma línea, se propone la distinción entre el *alocutorio* y el *destinatario* como opositores indispensables del *locutor* y el *enunciador*. Si el locutor se dirige a un alocutorio, entonces, un enunciador específico se “comunica” con un destinatario específico.

En suma, en el análisis de los poemas de Giovanna Pollarolo, buscamos identificar cómo funciona el circuito comunicativo, por ello indicaremos la participación del plano

del emisor, a fin de señalar la participación del *locutor* y de los *enunciadores*. También, en el plano de la recepción, se subrayará la presencia del *alocutorio* y de los *destinatarios*. Además, es de suma utilidad la aplicación de estas categorías en la lectura crítica de los poemas de nuestra poeta, porque sus textos líricos resaltan, fundamentalmente, por su estructura polifónica. Por ejemplo, en estos versos: “Un amigo de entonces la vio / desde que te conocí me enamoré / pero nunca me miraste / eras tan hermosa, suspiró recordando” (Pollarolo, 2010, p. 95). Se observa una comunicación virtual con la presencia de varias voces. En el primer verso, se halla el locutor puesto que este configura el marco de un romance frustrado. Este locutor se dirige a un alocutorio no especificado textualmente, pero que su existencia está sobreentendida en la dicción del locutor. Entre los versos 2 y 3, surge un enunciador 1 (E1) quien se identifica con el pronombre *me* y se dirige a una destinataria especificada con el pronombre *te*, donde aquel le expresa a esta, que no hubo correspondencia. En el 4 verso, aparece el mismo E1, que se identifica con el pronombre *él*, en otro tiempo verbal y se dirige a sí mismo, puesto que, en esta comunicación, la destinataria se halla ausente. Al final, se comprueba la presencia de un texto lírico polifónico y esta característica se constituye, según diversas opiniones críticas¹³, en una particularidad llamativa de esta obra poética.

2.2. Terry Eagleton y la hermenéutica literaria

Eagleton (2010) defiende la siguiente tesis: *se debe abordar el poema no solo como lenguaje, sino como discurso*. Por lo tanto, cuando se analiza un poema, se debe hurgar en todos los detalles de la *forma literaria*. Por supuesto, en la lectura crítica se aborda tanto la *res* como la *verba* del texto. En este caso, el crítico británico llama la atención sobre el hecho que en los últimos decenios hay una corriente crítica que prioriza el análisis del contenido; su observación resalta que esta corriente contenidista deja de lado, o apenas menciona, el plano formal del texto. En esta perspectiva, se cuestiona este tipo de lecturas críticas que atentan contra la tradición de las minuciosas, productivas y audaces lecturas desarrolladas por los grandes maestros como Friedrich Nietzsche o Walter Benjamin, entre otros. Además, se denuncia que este tipo de

¹³ Véase el capítulo I

interpretaciones se constituyen en lecturas incompletas, donde se lastra el real contenido del poema.

El término 'discurso', como veremos, implica la consideración del lenguaje en toda su densidad material, mientras que la mayoría de las aproximaciones al lenguaje poético tienden a negar su corporeidad. No es posible oír lenguaje simple y puro. En su lugar, oímos enunciados que son agudos o sardónicos, afligidos o despreocupados, empalagosos o agresivos, iracundos o histriónicos. Y como veremos, todo esto forma parte de lo queremos decir con el término forma (Eagleton, 2010, p. 10).

En efecto, cuando se aborda con cierta sensibilidad y sumo cuidado cualquier buen texto lírico, no solo se 'escuchan' palabras, frases u oraciones; sino todo un armazón de matices sonoros, intencionalidades comunicativas y experimentaciones en la elaboración del mensaje. Así, todos estos engranajes que envuelven el discurso poético deben ser revelados en la lectura analítica del poema. De ese modo, se somete al texto a su total comprensión, porque se explicita en todos sus detalles el mensaje íntegro que contiene este. Eagleton no está sugiriendo una lectura parcial donde únicamente se aborde la parte de la forma del poema. Más bien, se defiende la práctica de una lectura analítica totalizante donde el lector zahorí descubra los detalles del cómo se dice y lo que se dice. Estas afirmaciones ponen de relieve que una buena lectura se ocupa de la política del contenido, así como de la política de la forma, en ella ambos planos se constituyen en el envés y el revés de un mismo texto.

Esta defensa de la lectura del plano de la forma del poema nos parece de mucha utilidad para las lecturas analíticas que pretendemos desarrollar en torno a la poesía de Giovanna Pollarolo. Puesto que buscamos abordar en todos sus detalles formales cada uno de los poemas de nuestra autora. Además, se evidencia, en la dicción conversacional de estos textos, otros matices sonoros que envuelven las palabras, frases y oraciones que constituyen cada uno de los versos del poema. Así, por ejemplo, en estos versos:

Eres mi Señor / y debes cuidar a esta sierva / ante ti hincada / mira mi abatimiento, sácame de mis angustias / de este valle de lágrimas en el que vivo / mis días están en tus manos / mis manos alzadas solo ansían tu benevolencia / llévame contigo / como si fuera tu hija / como si fueras mi Padre / presta oídos a mi ruego / como Dios, a sus bienamadas criaturas. (Pollarolo, 2013, p. 239).

Se lee los detalles de una plegaria, en la cual una solicitante se encomienda a su amante-dios. En esta estructura, no solo resaltan cada uno de los fonemas que constituyen en conjunto una palabra; sino, también, refulge una retahíla de tonos de manifiesta preocupación. Esta envoltura de sonidos que mezclan angustia, desesperación y súplica constituyen un marco más vívido de la dicción del poema. Entonces, en la interpretación formal del poema se deberá explicitar no solo el significado de lo que se dice, los detalles de los significantes; sino, también, con énfasis, se deberá precisar el cómo se dice, y dentro de esta estructura formal se incidirá en la participación de esos otros sonidos que envuelven a la dicción del poema, con la intención de precisar, desde la perspectiva del lector, una escena lo más verosímil posible.

En este mundo posmoderno, donde se practica una lectura que tiende a la fragmentación, con el pretexto de la hiperespecialización de los exégetas, se está atentando contra la praxis humanista del entendimiento del discurso lírico. Con Eagleton, se está defendiendo la idea de que la forma del lenguaje está asociada, íntimamente, al tema desarrollado. Por ello, el lenguaje de un buen poema es la evidencia constitutiva de las ideas plasmadas en este. En suma, en el poema se debe verificar la existencia coherente entre el tema y el cómo se dice. Eagleton defiende la idea de que la crítica literaria debe mostrar una doble atención con respecto al texto lírico analizado: por un lado, se debe describir las cualidades y estructuras particulares del poema y, por otro lado, precisar los contextos culturales de estas obras para, al final, organizar una lectura totalizante.

Al desarrollar una lectura atenta, rigurosa y prolija se está defendiendo la lectura moderna en contraposición a la lectura posmoderna. En aquella, la crítica literaria se

interesa tanto en la forma y en el fondo del poema; también, el crítico debía expresar su responsabilidad social y política en torno a los hechos planteados en el texto. En esta perspectiva, Eagleton defiende la tesis de que un poema desarrolla una postura moral en torno a la existencia humana. De esta forma, las declaraciones morales presentes en el poema significan que, en este tipo de textos, se profundiza en el tópico de los valores humanos. En todo buen poema no se desarrolla solo un determinado tema, sino, también, está presente, de manera explícita o entre líneas, una postura del autor en torno a la existencia humana. En suma, se defiende la atingencia de que la crítica literaria es una forma de crítica social y moral. El autor británico define el poema del siguiente modo: “un poema es una declaración moral, verbalmente inventiva y ficcional en la que el autor, y no el impresor o el procesador de textos, quien decide dónde terminan los versos” (Eagleton, 2010, p. 35).

Eagleton plantea que la definición de la categoría *poema* está amparada en cuatro ejes semánticos (un primer concepto tácito y los otros tres explícitos) que precisan su significado. Es llamativo que un teórico preocupado por la precisión de las características formales del poema, no mencione en su definición los conceptos sobre la rima, la métrica, el ritmo y las figuras literarias, entre otros rasgos formales clásicos. La postura del autor en torno a estos artefactos lingüísticos que muchos poemas presentan (o presentaron) en el devenir de la escritura poética, se debe a que otros tipos de textos literarios también emplean estos malabarismos formales. En efecto, por un lado, existen poemas que por su estructura formal, escritos con una dicción coloquial próximos al habla cotidiana, están más cercanos a la prosa narrativa o al monólogo dramático. Por otro lado, existen textos de prosa narrativa elaborados con una estructura abundante en figuras literarias y un ritmo sugerente. Así, con estas características estas prosas están tan cercanas al formato estético de un poema. En suma, el único rasgo que se valora para precisar la estructura obvia del poema es que está constituida por versos.

Eagleton sostiene la idea que *un poema es una declaración moral*, pues todo buen poema debe retratar en toda su plenitud existencial la experiencia y la conducta humana. Esto quiere decir que el poema es uno de los discursos humanos donde se

configura la autenticidad del devenir de la humanidad: “los poemas son declaraciones morales, entonces, no porque emitan juicios severos según un determinado código, sino porque tratan de valores humanos, de significados y propósitos” (Eagleton, 2010, p. 39). En resumen, el poema se constituye en uno de los discursos más transparentes por la autenticidad con que se configura un mundo humano auténtico, de acuerdo a un contexto específico del devenir humano. En esta senda resaltan obras como la *Divina comedia* que retrata con precisión meridiana la concepción teocéntrica del mundo de entonces; los sonetos de Francisco de Quevedo que configuran las contradicciones de la Edad de Oro española o *España, aparta de mí este cáliz* donde se recrea la lucha del pueblo español en su afán de alcanzar la libertad de elegir su propio destino.

Tercero, Eagleton sostiene la idea de que *el poema es una construcción ficcional*. Esta atingencia quiere decir que en el poema no aparece una situación empírica y objetiva inmediateista. Más bien, en el poema se configura, de manera virtual, algún suceso tan sugestivo y tan auténtico que configura el sentir de la vasta humanidad donde cualquier ciudadano, dondequiera se halle, se siente representado en lo que dice ese poema. “*Ficcionalizar*, por lo tanto, consiste en separar un texto escrito de su inmediato contexto empírico y hacer que sirva a propósitos más amplios” (Eagleton, 2010, p. 42). En efecto, lo valioso en el contenido del poema se halla en cómo alcanza múltiples significados un mismo mensaje ante la presencia de los diferentes lectores. En suma, lo ficcional no está en lo que dice el poema sea fácticamente falso o verdadero, sino, cómo se ha logrado representar en el texto un suceso auténtico del sentir del hombre universal.

En cuarto lugar, Eagleton defiende la idea de que *el poema es verbalmente inventiva*. Es decir, el poema es lenguaje elaborado, porque en la escritura del poema el autor se preocupa en la elaboración corporal del significante, puesto que este trabajo de alfarería es una de sus características más específicas lo que le permite resaltar su identidad textual. “La poesía es escritura que alardea de su ser material, en vez de, con modestia, no pasar desapercibida delante del *sanctasanctórum* del significado. Es habla realizada, enriquecida, intensificada” (Eagleton, 2010, p. 54).

Entonces, el poeta se desvive por la elaboración de un lenguaje poético que alcanza su reconocimiento cuando se evidencia, ante la lectura crítica, como un discurso sorprendente u original con respecto a la llaneza y simplicidad de otro tipo de discursos. En suma, esta idea quiere decir que en la elaboración del poema, no solo se halla una preocupación por recrear un suceso posible de la existencia humana; sino, también, es importante cómo se ha edificado el armazón lingüístico del texto.

Hemos intentado sintetizar las particularidades de dos ideas desarrolladas por Terry Eagleton; la primera en torno a su tesis de que el poema debe leerse como un discurso; y, la segunda, la definición sugestiva que realiza en torno a lo que es un poema. Ambas nos parecen de suma importancia para acometer las lecturas analíticas de los textos líricos de Giovanna Pollarolo. En seguida, nos centraremos en las categorías que el autor británico considera en el plano de la forma del poema. Puesto que en nuestra lectura, buscaremos precisar la presencia dinámica de estas categorías.

La forma se ocupa de aspectos del forma tales como el tono, la altura, el ritmo, la dicción, el volumen, la métrica, la cadencia, el modo, la voz, la distancia del lector, la textura, la estructura, la cualidad, la sintaxis, el registro, el punto de vista, la puntuación y demás elementos afines, mientras que el contenido comprende, entre otros elementos, el significado, la acción, el personaje, la idea, la trama, la visión moral y el argumento. [...] Estas dos dimensiones, la forma y el contenido, son claramente distintas. (Eagleton, 2010, pp. 81-82).

Como observaremos en el tercer capítulo de este trabajo, Pollarolo desarrolla el estilo de la poesía conversacional donde resalta el empleo del versolibrismo, el manejo del lenguaje coloquial, entre otras características propias de este tipo de poesía. En este contexto formal no tiene asidero preocuparse por el manejo de la métrica o el tejido de la textura del poema. Entonces con el interés de cercar críticamente, con la mayor precisión posible los poemas escogidos que analizaremos, nos centraremos en señalar la presencia del *tono* y la particularidad en el uso de la *puntuación*.

En primer lugar, el *tono* se asocia a la modulación de la voz lírica, en este sentido, se ‘escucha’ como la expresión de un estado de ánimo de este hablante. Entonces, esta modulación sonora se asocia a los fonemas suprasegmentales. Estos matices sonoros sí se pueden percibir en los poemas del tipo conversacional, porque “el tono puede ser de superioridad, abrupto, refinado, lúgubre, desenfadado, adulador, cortés, entusiasta, autoritario y demás matices” (Eagleton, 2010, p. 143). En efecto, es pertinente indicar la participación del tono en la configuración del poema, puesto que estas envolturas sonoras deberían condecirse con el tópico que se está desarrollando. Así, en estos versos de Alejandro Romualdo: “Querrán romperlo y no podrán romperlo. / Querrán matarlo y no podrán matarlo. / Al tercer día de los sufrimientos / cuando se crea todo consumado, / gritando ¡LIBERTAD! sobre la tierra, / ha de volver. ¡Y no podrán matarlo!”, se percibe un tono de desafío que mezcla entusiasmo, desenfado y virulencia. Y estos matices sonoros son el marco musical perfecto del tópico que nos habla de la inmolación heroica de un héroe popular.

En segundo lugar, nos interesa el manejo de la *puntuación* en la estructuración del poema. Como sabemos, los signos de puntuación no solo señalan pausas entre las palabras, frases u oraciones sino que se constituyen en elementos constitutivos de la construcción del significado del enunciado: “una de las técnicas formales más desatendidas es la puntuación” (Eagleton, 2010, p. 161). En suma, en la tradición crítica pocas veces el exégeta se ocupa del señalamiento funcional de los signos de puntuación, por su aparente inutilidad o poca importancia en la configuración del mensaje del texto lírico. Sin embargo, como afirmamos su empleo en la elaboración del poema es parte constitutiva de su significación. En las obras anteriores al siglo XIX su uso era obligatorio y hasta mecánico. En cambio, con el surgimiento de las poéticas vanguardistas del siglo XX alcanza una cierta notoriedad el empleo de los signos de puntuación, pero curiosamente, esta notoriedad es más por su ausencia.

2.3. La retórica textual de Stefano Arduini

Stéfano Arduini (2000) propone la tesis de que *las figuras literarias son mecanismos cognitivos que nos permiten construir una estructura conceptual y el medio a través del*

cual nos formamos una idea del mundo. Es decir, las figuras literarias no son simples expresiones ornamentales que permiten al orador (o escritor) construir un discurso del bien decir. En este sentido, el autor italiano se desmarca de las definiciones precedentes a su publicación que consideraban a las figuras literarias como elementos funcionales de la *elocutio*. Estas elaboraciones discursivas cumplen una función constructora y formadora, y constituyen una serie de universales expresivos que adquieren su realización semántica cuando el autor elabora un mundo posible. Por lo tanto, las figuras literarias nos permiten configurar un escenario factible, en función a nuestras expectativas culturales, imaginativas y creativas. En suma, estos esquemas discursivos surgen del contacto entre el mundo y el lenguaje, donde “la realidad no es independiente del lenguaje, sino que este es el único medio posible de describir y construir aquella” (Jiménez, 2001, p. 430).

El lingüista italiano, en consonancia con las propuestas teóricas desarrolladas por Antonio García Berrio, Tomás Albaladejo, entre otros retores, ha actualizado la retórica antigua en diálogo con las nuevas posturas teóricas que se ocupan del discurso humano como la semiótica, la pragmática, la poética lingüística o la lingüística del texto entre otras teorías. En este mismo sentido, Eagleton (2015) resalta la importancia de la retórica en las discusiones actuales en torno al texto, puesto que toda la preocupación de la teoría literaria, de estos últimos decenios, ya estaba propuesta, en todas sus particularidades como discurso, en la retórica clásica. Por ello, es válida la reactualización del texto retórico en toda su plenitud compositiva. Así, en la precisión de la nominación de esta categoría se ha optado por la denominación *retórica textual* para indicar la participación de todos los elementos constituyentes de este: la *intellectio*, la *inventio*, la *dispositio*, la *elocutio*, la memoria y el *actio*.

En la *inventio* se constituye el referente del texto, la extensión; en la *dispositio* el material referencial es transformado en material textual, en intensión. Para hacer de puente entre ambos materiales se encuentra el proceso de intensionalización, que convierte el referente en macroestructura. En otros términos, en la intensionalización se procede a una estructuración de los conceptos que después son expresados lingüísticamente por la *elocutio*. (Arduini, 2000, p. 46).

En efecto, en esta recuperación de todos los componentes de la retórica, resalta la reactualización de la *inventio* y la *dispositio*, que se suman a la *elocutio*. Los tres elementos constituyen el armazón textual de cualquier discurso, entre ellos el texto lírico. Según la explicación diáfana del lingüista italiano, estas tres partes textuales del discurso configuran un edificio lingüístico, cohesionado sintácticamente y coherente semánticamente. Por lo tanto, a partir de la participación de estos tres elementos textuales, es posible desentrañar en el texto lírico las particularidades de cada uno de estos. Por ejemplo, en el poema “Tristitia” de Abraham Valdelomar, en el nivel de la *inventio* se desarrolla como tópico el recuerdo de la infancia, se configura un escenario familiar y provinciano. Luego, este tema, en el nivel de la *dispositio* se textualiza bajo la forma de un típico soneto. En este se evidencia, desde la perspectiva del locutor, dos momentos macroestructurales: en los cuartetos el locutor describe un paisaje vívido de una aldea costera; mientras en los tercetos, el locutor nos confiesa sus emociones familiares. Y, en el nivel de la *elocutio*, se verbaliza el tópico propuesto con perfectos versos alejandrinos donde resaltan algunas metáforas, símiles y prosopopeyas como parte de la elaboración del nivel microestructural.

En este estudio actualizador de la retórica, se desarrollan dos categorías esenciales en la constitución del discurso: el *campo retórico* y el *campo figurativo*. La primera categoría se refiere a la experiencia de vida del hombre que se halla almacenada en el interior de su ser. En este sentido, se constituye en “la vasta área de los conocimientos y de las experiencias comunicativas adquiridas por el individuo, por la sociedad y por las culturas” (Arduini, 2000, p. 47). Por lo tanto, este espacio virtual es un producto social e histórico donde el hombre construye una identidad cultural. Y, a partir, de esta experiencia vivida se comunica con el resto de la humanidad. Y, justamente, dentro de este campo se encuentra el campo literario, y dentro de este, refulge el espacio de la poesía. En nuestro caso, nos mueve el interés por revelar el funcionamiento de la poesía de Giovanna Pollarolo dentro del contexto de la poesía peruana, escrita en los dos últimos decenios del siglo pasado y los primeros de este siglo. Asimismo, estas propuestas teóricas de Arduini se muestran compatibles con las

propuestas de los prismas teóricos planteados por la pragmática y la hermenéutica explicadas en los párrafos anteriores.

En nuestro análisis de la poesía pollaroliana, el campo retórico nos permitirá organizar un trabajo cooperativo de interpretación con las categorías planteadas por las otras teorías, puesto que todas estas discusiones se centran en la estructuración y funcionamiento del discurso. En nuestra investigación, nos ocuparemos del discurso poético; por ello, lo interesante de la categoría *campo retórico* es su apertura a la lectura crítica multidisciplinaria, porque en ella se halla inmersa la participación del sujeto humano, quien crea un discurso específico, que siendo muy personal, se involucra con una perspectiva cultural que la sociedad ha desarrollado a partir de la creatividad de uno o varios individuos. En este contexto, “interpretar un texto significa definir una cierta organización textual y las relaciones existentes entre esta y los productores, los receptores, la estructura del conjunto referencial y el contexto en relación con el campo retórico en el cual nosotros actuamos comunicativamente” (Arduini, 2000, p. 50). En efecto, las diversas categorías conceptuales se hallan presentes en el campo retórico como potencialidades virtuales que se activarán en el proceso del análisis de actos comunicativos concretos. Dentro de este resalta como el más importante de los actos comunicativos el texto. Y, como ya se explicó líneas arriba, el armazón constitutivo de un texto presenta un nivel semántico, un nivel macroestructural y un nivel microestructural.

La categoría denominada el *campo figurativo* es la propuesta teórica que nos interesa para la lectura analítica de la obra lírica de Giovanna Pollarolo. Como ya se indicó líneas arriba, la figura literaria se constituye en el mejor elemento creativo del lenguaje. Es decir, una figura literaria no es una simple construcción lingüística que se emplea para adornar un discurso; más bien, es una elaboración cognitiva redactada de manera creativa con el claro afán de expresar una idea, un concepto o un mundo recreado (Arduini, 2000, p. 13). El gran acierto del lingüista italiano es haber reducido las casi cincuenta figuras literarias que se designan en los manuales de la retórica a *seis campos figurativos*: la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, la antítesis, la repetición y la elipsis (Arduini, 2000, p. 103).

En seguida, se explica, de manera sucinta, la característica de cada uno de los campos figurativos porque serán las categorías que emplearemos en nuestra lectura analítica de los poemas de Giovanna Pollarolo. Primero, *el campo metafórico* se define como una forma cognitiva de imaginario humano donde el retor (o el poeta) propone, de manera creativa, una idea o un suceso. En este campo, se encuentran el símbolo, la catacrexis, el emblema, la alegoría, el símil, la hipérbole, la personificación y la parábola (Arduini, 2000, pp. 108-109). El segundo, *la metonimia* es el espacio cognitivo donde el término base y el figurado se asocian por una relación de causalidad (se proponen 5 tipos: causa-efecto, materia-objeto, continente-contenido, concreto-abstracto y signo-cosa) (Arduini, 2000, pp. 111-112).

El tercero, *la sinécdoque* viene a ser la reconstrucción de una idea posterior B sobre la base de una idea anterior A. Por lo tanto, puede ser generalizante (todo por parte) y particularizante (parte por todo). Se consideran cinco casos: parte por todo, todo por parte, género por especie, especie por género, singular por plural (Arduini, 2000, pp. 115-116). El cuarto, *la antítesis* es el espacio cognitivo donde se expresa la condición antitética del hombre. Este campo incluye la negación, la inversión o hipérbaton, la ironía, el oxímoron, la paradoja (Arduini, 2000, pp. 119-121). El quinto, *la elipsis o reticencia* es el espacio cognitivo que se sustenta en la implicación conversacional de los intercambios lingüísticos. Incluye el silencio, la objeción, la reticencia o aposiopesis, la perífrasis, el eufemismo y la elipsis propiamente dicha (Arduini, 2000, pp. 122-123). Por último, *la repetición* es el espacio cognitivo que permite estructurar niveles de sentido. Incluye la ampliación, la anadiplosis, el clímax, el quiasmo, la postposición, la anáfora, la epífora, el polisíndeton, la paronomasia, el políptoto, la figura etimológica, la sinonimia, la equivocidad, el énfasis, la distinctio, la antanaclasis (Arduini, 2000, p. 127). En resumen, las figuras se constituyen en núcleos generadores de la elaboración expresiva del hombre, donde este puede recrear un espacio cognitivo desde una óptica conceptual personal. En síntesis, los estudios de Arduini nos permiten reconocer que el lenguaje empleado por Pollarolo es del tipo coloquial sin adornos o complejidades lo cual forma parte de la poética del zafarrancho.

2.4. La intertextualidad literaria según Gerard Genette

Gerard Genette (2000) propone que todo texto se relaciona directa o indirectamente con otros textos. Este enunciado sencillo en la forma, pero de mucha profundidad en el significado, presenta una red de relaciones, prolijas o apenas visibles entre ellas. En suma, “de un modo general, a esas relaciones entre textos se les denomina *intertextualidad*” (Camarero, 2008, p. 23). Desde esta perspectiva, la literatura se constituye en una gran biblioteca universal, donde cada obra se asocia con otras inexorablemente. Por lo tanto, se organiza un intercambio vivencial, ya en la forma, ya en el contenido. Además, en esta relación intertextual es el lector quien precisa cómo se presenta en un determinado texto esta tradición de la convivencia con otros textos.

Si bien es cierto, desde los inicios de los relatos orales, estos se multiplicaban por asociación o repetición con un texto base. También, en el nivel de los primeros relatos escritos se ha seguido profundizando en las mutuas interrelaciones entre ellas. Y cuando aparece el libro, en el periodo renacentista, esta práctica dialógica se transforma en una virtud, puesto que el escritor moderno debía escribir siguiendo los modelos de los maestros clásicos. Según Montes y Rebollo (2006)

La imitación es tan vieja como la literatura: recordemos la imagen de Aristófanes de la abeja que vuela libando el polen de flor en flor para fabricar su propia miel, y que aparece también en Lucrecio, Horacio o Séneca. A lo largo de la historia, empero, este sistema ha recibido distintos nombres - *imitatio*, *contaminatio*, influencia, recepción, huella, injerto, interferencia- y ha gozado de dispar predicamento. (p. 160).

En esta larga data de las interrelaciones entre los diversos textos literarios en el marco del devenir de la cultura humana, la intertextualidad nos permite conocer el desarrollo específico de cada periodo de la literatura universal. Asimismo, nos informa sobre el funcionamiento de los modelos culturales que se desarrollaban en un contexto histórico preciso. Sin embargo, se sabe que la teorización de la categoría

intertextualidad aparece, por primera vez, en la obra crítica de Mijaíl Bajtín: “(que empieza a publicar en 1919) y concretamente, en la noción de *dialogismo*, analizada en obras como *Teoría y estética de la novela* y *Estética de la creación verbal*” (Camarero, 2008, p. 27). Por lo tanto, la noción de “dialogismo” propuesto por el teórico ruso se explica como una *semiosis* de enunciados donde un enunciado se relaciona con un sinfín de otros enunciados.

Como se ha observado, el teórico ruso no utilizó el término *intertextualidad*. La persona que se encargó de proponer esta categoría fue la francesa Julia Kristeva. “En la época del postestructuralismo, [...] es quien traslada la noción bajtiana de dialogismo a Francia en su artículo, <<la palabra, el diálogo, la novela>>, publicado luego en su conocido libro *Semiótica*” (Camarero, 2008, p. 29). En efecto, este término *intertextualidad* se propone por primera vez en 1967, en el citado artículo. Desde entonces, esta acuñación ha alcanzado en la nomenclatura teórica un gran éxito. Puesto que pocas veces se observa cómo una determinada categoría o concepto alcance un empleo casi universal, masiva y de aplicación productiva, desde su aparición hasta la actualidad, en la interpretación de una diversidad de obras literarias.

En este proceso de la difusión, discusión y aplicación de esta categoría en el desarrollo de la teoría literaria, en estos últimos cincuenta años, sobresale la participación de Gerard Genette. Este teórico francés considera que “la intertextualidad es una red de relaciones entre textos que define la literatura en su especificidad (literariedad) en el marco de la poética o ciencia literaria” (Camarero, 2008, p. 32). Por lo tanto, queda clara la idea de que esta categoría se constituye en una de las características fundamentales en el estudio de la obra literaria. El autor de *Figuras (I, II y III)* ha publicado un monumental tratado sobre la intertextualidad, denominado *Palimpsestos* (1982). En este estudio, en primer lugar, define el concepto de transtextualidad como la categoría hipertextual que envuelve todas las formas existentes de interrelación entre la diversidad de textos (Genette, 1982, pp. 9-10). En segundo lugar, considera que dentro de este marco de la transtextualidad se halla cinco tipos de extensiones, niveles o relaciones transtextuales. Esta división se presenta para el interés de nuestro trabajo analítico de la obra poética de Giovanna

Pollarolo como una propuesta que aborda con mayor precisión las características específicas de esta poética, en su nivel de la intertextualidad. Entonces, en esta perspectiva de conocer esta división propuesta por el autor francés, detallamos su propuesta.

Hoy [...] me parece percibir cinco tipos de relaciones transtextuales que voy a enumerar en un orden aproximadamente creciente de abstracción, de implicación y de globalidad. El **primer tipo**, [...] defino la **intertextualidad** como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, iedéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. [En este primer grupo se halla la *cita*, el *plagio* y la *alusión*]. El **segundo tipo** [la **paratextualidad**] está constituido por la relación [...] [que] el texto propiamente dicho mantiene con [...] su *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes, ilustraciones [...] autógrafas o alógrafas [...]. El **tercer tipo** de transcendencia textual, que llamo **metatextualidad**, es la relación -generalmente denominada comentario- que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo. [...]. La metatextualidad es por excelencia la relación *crítica*. El **quinto tipo**, el más abstracto y el más implícito, es la **architextualidad** [...]. Se trata de una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual (títulos, como en *Poesías*, *Ensayos* [...]), o, más generalmente, subtítulos: la indicación Novela, Relato, Poemas, etc., que acompaña al título en la cubierta del libro) de pura pertenencia taxonómica. [...]. He retrasado deliberadamente la mención del **cuarto tipo** [...]. Se trata de lo que yo rebautizo de ahora en adelante **hipertextualidad**. Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. (Genette, 1982, pp. 10-14).

A partir de esta división organizada por Genette, se puede nombrar al grupo de relaciones intertextuales más usuales o evidentes como la cita, la alusión, el plagio y la referencia. En estos casos, se requiere señalar la presencia de un texto anterior en un texto reciente donde se demuestra una clara presencia de un texto madre en un texto nuevo. Y es, en esta correlación diversa, donde el empleo de la cita sobresale como el

hecho de intertextualidad más evidente y nítido. En cambio, en el caso de las otras interrelaciones, se necesita del trabajo zahorí del lector, quien con su lectura activa logrará precisar el juego de las intertextualidades en sus diversas variedades y propuestas. Para el caso de nuestro análisis de los poemas de Pollarolo, nos será de mucha utilidad los dos primeros niveles, esto es, en los textos de nuestra autora se evidencia con mayor nitidez la cita, el plagio y la alusión. Por lo tanto, en esta parte nos basaremos en la categoría de la intertextualidad. Asimismo, emplearemos la categoría de la paratextualidad, puesto que aparte del título del poemario; varios títulos de los diferentes poemas presentan este tipo de intertextualidad.

En suma, los tipos de transtextualidad propuestos por el teórico francés, los emplearemos en función de la pertinencia de los respectivos análisis. No se acudirá a estas categorías de manera mecánica; sino, en función de su utilidad y productividad analítica.

2.5 La dominación masculina según Pierre Bourdieu

Pierre Bourdieu (2000) defiende la siguiente tesis: *las mujeres, usualmente, asumen desde su existencia inicial su condición de dominadas en el contexto de una sociedad patriarcal*. Es decir que en nuestra sociedad androcéntrica en concordancia con el *habitus* y los esquemas de percepción, de apreciación y de acción, se configura una estructura social en la que el papel de la mujer deviene en un sujeto subordinado. Por su puesto, esta naturalización de la preponderancia del hombre sobre la mujer es producto de una construcción arbitraria que se ha desarrollado a lo largo de la existencia humana.

El orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya: es la división sexual del trabajo, distribución muy estricta de las actividades asignadas a cada uno de los dos sexos, de su espacio, su momento, sus instrumentos; es la estructura del espacio, con la oposición, entre el lugar de reunión o el mercado, reservados a los hombres, y la casa reservada a las mujeres, o, en el interior de esta, entre la parte

masculina, como del hogar, y la parte femenina, como el establo, el agua y los vegetales; es la estructura del tiempo, jornada, año agrario, o ciclo de vida, con los momentos de ruptura, masculinos, y los largos periodos de gestación, femeninos. (Bourdieu, 2000, p. 22).

La estructuración social de la dominación masculina está amparada en una arbitraria división de las actividades que se desarrollan en la convivencia entre los seres humanos. Así, esta dicotomía diferenciadora ha sido construida, desde las sociedades antiguas hasta la actualidad de acuerdo con la oposición entre lo masculino y lo femenino. Ahora, para esta distinción subjetiva, el discurso androcéntrico siempre se ha amparado en una aparente explicación objetiva: la comprobable diferencia biológica entre los sexos, específicamente la diferencia anatómica de los órganos sexuales.

El discurso androcéntrico ha logrado validar en la dinámica social e histórica jerarquizada, el derecho de dominación del hombre sobre la mujer. En esta distinción no solo se toman en cuenta los aspectos biológicos; sino, también, la configuración varonil en el accionar del hombre: su valentía, su fortaleza física, su heroísmo innato, su capacidad de cognición perenne, entre otras supuestas virtudes. En estas relaciones asimétricas entre hombres y mujeres, el gran logro de la educación, formación o instrucción de la visión patriarcal es que las mismas mujeres han aceptado su rol de sujetos subordinados en esta estructura ideológica de dominación. Por lo tanto, estamos ante la paradoja de cómo un sujeto subordinado acepta las concepciones establecidas por un orden de pensamiento que las considera inferiores. En este sometimiento, las mujeres se desenvuelven, principalmente, en dos planos: por un lado, en el plano de las emociones corporales muestra conductas de vergüenza, culpabilidad, debilidad, timidez, ansiedad, humillación, entre otros; por otro lado, en el plano de los sentimientos se muestra amorosa, respetuosa, confundida, rabiosa, ruborizada o indecisa, entre otros. Así, todas estas conductas ambivalentes son maneras de sometimiento de manera consciente o inconsciente, a las fauces de la perspectiva dominante.

En este marco expuesto, se puede ubicar el mundo representado de la poesía de Giovanna Pollarolo. Puesto que en cada uno de sus libros se configura, como uno de sus temas más recurrentes, el sufrimiento amoroso de la mujer. Así, este sufrimiento está asociado a la imposibilidad de la mujer de revelarse al orden impuesto por el discurso patriarcal. Por ejemplo, en estos versos: “Dicen que / después de los 30 las mujeres / aprenden a hacer el amor / y su ansiedad espanta / ávidas de orgasmos / ninfómanas / son suplentes en camas ajenas / mujeres fáciles / o se empiezan a secar / asqueadas y temerosas / de sus deseos ávidos, urgentes / les falta hombre / comentan / putas o reprimidas / es a la larga lo mismo. Así dicen” (Pollarolo, 2013, pp. 121-122). La locutora configura cómo una mujer “madura” reacciona ante el qué dirán los integrantes de la sociedad androcéntrica. Es una reacción dicotómica de excesos; por un lado, la figura de una mujer que busca exhibirse como una amante desesperada; por otro lado, la imagen de una mujer que se muestra como una persona impoluta, casi santa. En ambas situaciones se evidencia el temor de ser juzgados por el orden simbólico de la dominación patriarcal.

Por ello, nos parece pertinente el empleo de estas dos categorías: el *habitus* y la *violencia simbólica*, para observar cómo se desarrolla el mundo representado, las ideas, los temas, los tópicos y toda particularidad semántica desarrollada en la obra lírica de nuestra autora. Estas categorías nos permitirán organizar con cierta precisión un análisis del mundo representado en el poema y su posterior revelación de cómo este ha sido configurada en el texto lírico. La categoría *habitus* es empleada por Bourdieu para mostrarnos cómo funciona en el contexto social de la convivencia humana, la interrelación entre la arquitectura social y la acción individual. En este punto, la preocupación del teórico francés no es tanto para averiguar cómo el sujeto humano utiliza en su vida cotidiana las normas o reglas sociales como individuo; sino el interés principal es observar cómo lo social se ha incorporado en la producción de la subjetividad del individuo.

El *habitus* viene a ser el sistema de disposiciones duraderas y transferibles que funcionan como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin sin suponer

la búsqueda consciente de fines y el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlas [...] sin ser producto de obediencia a reglas. (Bourdieu, 1991, p. 92).

Por lo tanto, el *habitus* funciona como una *estructura estructurada* predispuesta para funcionar como una *estructura estructurante*. Es decir, que ya existe un sistema de organización social generalizada que somete, envuelve, influye, incentiva o contagia con su perspectiva social teórica o ideológica al individuo social, obviamente, también, al grupo social. De este modo, estos individuos o grupos sociales se generalizan y actúan en función a los modelos sociales impuestos. Entonces, en esta incorporación de lo social en el ser individual se ha construido una subjetividad patriarcal, donde las mujeres, las víctimas, han aceptado el hecho de las diferencias de los géneros en base a la diferencia de los cuerpos como una verdad absoluta. Por ello, el discurso androcéntrico siempre ha propugnado la deshistorización de la dominación masculina para que no se pudiera discutir como un tema de impostura y más bien se acepte su naturalidad. En suma, en el *habitus* de un individuo o grupo social se organiza las prácticas sociales y el modo en que estas son interpretadas, donde estas interpretaciones están normalmente direccionadas desde la perspectiva del poder.

La categoría de la *violencia simbólica* surge como una búsqueda de explicación ante el hecho universal de considerar la dominación masculina como una situación de verdad universalmente reconocida. Como ya se observó líneas arriba, el dominio del varón hacia la mujer está amparada, principalmente, en la división sexual del trabajo de producción, y de reproducción biológica y social que considera al varón un estatus de superioridad en casi todo el quehacer individual y social con respecto al accionar de la mujer en las mismas “situaciones” y “condiciones” que el hombre. Sin embargo, a lo largo de su estudio, Bourdieu ha demostrado la construcción arbitraria del discurso androcéntrico, que lamentablemente, hasta las víctimas, las mujeres lo han admitido como un hecho casi natural.

La violencia simbólica se instituye a través de la adhesión que el dominado se siente obligado a conceder al dominador (por consiguiente, a la dominación)

cuando no dispone, para imaginarla o para imaginarse a sí mismo o, mejor dicho, para imaginar la relación que tiene con él, de otro instrumento de conocimiento que aquel que comparte con el dominador y que, al no ser más que la forma asimilada de la relación de dominación, hacen que esa relación parezca natural; o, en otras palabras, cuando los esquemas que pone en práctica para percibirse y apreciarse, o para percibir y apreciar a los dominadores (alto/bajo, masculino/femenino, blanco/ negro, etc.), son el producto de la asimilación de las clasificaciones, de ese modo naturalizadas, de las que su ser social es el producto. (Bourdieu, 2000, p. 51).

En efecto, si el *habitus* viene a ser la trayectoria de vida subjetiva y objetiva de un individuo; en el caso de la mujer, en su *habitus*, se encuentra incrustado el esquema de dominación. Entonces, ¿cómo funciona la *violencia simbólica*? Este esquema ideológico se reproduce a través de estructuras de percepción, de apreciación y de acción, pues en el quehacer cotidiano de la mujer, estos esquemas o conceptos virtuales de dominación se han convertido en la práctica diaria en *hábitos* de vida. Esta fuerza simbólica en el desarrollo de las interrelaciones personales, entre los dominadores y los dominados, se constituye en una forma de poder que se ejerce directamente sobre los cuerpos. En esta dominación del poder simbólico, como ya observamos, lo llamativo es que las dominadas contribuyen a su papel de subordinadas, unas veces sin tener consciencia de la situación; otras veces, a pesar de su conocimiento, se someten.

En suma, ¿cómo se observa la violencia simbólica en el accionar cotidiano de la mujer? Cuando ella, por un lado experimenta desde su papel de subordinada, una serie de *emociones corporales*; por otro lado, exhibe sus *pasiones* y *sentimientos*. En estas muestras del *ser de la víctima*, las entidades y los agentes que han logrado que la permanencia de la subordinación aparezca como una situación *natural* siempre han sido la Iglesia, el Estado, la Escuela y la Familia. Entonces, cuando abordemos analíticamente los poemas de Giovanna Pollarolo, buscaremos indicar cómo se configura en el texto esta violencia simbólica. Y cómo este marco de sometimiento *naturalizado* se erige en el *habitus* de las protagonistas pollarolianas. Al final, cuando

elegimos estas categorías desarrolladas por Bourdieu para el análisis sociológico de una comunidad ancestral y algunas novelas de Virginia Woolf, observamos que estos conceptos se prestan para su aplicación en la lectura interpretativa de los poemas de nuestra autora, pues en el mundo que se configura en estos poemas, se percibe la presencia de voces de mujeres que celebran, se quejan, se aceptan y, pocas veces, intentan rebelarse ante sus destinos de mujeres dependientes de las decisiones de los hombres (un dios, el esposo, el amante, el padre, la nona).

CAPÍTULO III

ELEMENTOS CONFIGURADORES DE LA POÉTICA DEL ZAFARRANCHO

Según Valles y Álamo, el subtexto viene a ser la manifestación textual implícita de un texto B que proviene de otro texto A (2002, p. 562). Es decir, en un texto B, se encontrará alguna forma de intertextualidad con un texto A. Además, este fenómeno cultural de las interrelaciones del conocimiento entre las distintas sociedades y épocas está arraigado desde los primeros tiempos de la humanidad. En esta perspectiva, en el campo de la creación literaria se muestra, desde las grandes obras clásicas, la presencia de una serie de subtextos con mayor evidencia. En este capítulo, me interesa indicar con cierta amplitud la presencia de algunos subtextos en la obra poética de Giovanna Pollarolo.

3.1 Subtextos en la poética de Giovanna Pollarolo

En esta segunda parte, nos interesa hacer notar el carácter intertextual de la obra poética de la autora tacneña; pues se evidencia que sus escritos se relacionan con una diversidad de textos precedentes con los cuales desarrolla un sostenido diálogo. En algunos casos, se percibe una interrelación apenas visible; en otros, un acercamiento fecundo. Recordemos que, desde tiempos pretéritos, el diálogo entre los diferentes aedos, poetas o escritores ha configurado una frondosa tradición. Es casi imposible hallar alguna obra por más original que sea, que no esté interrelacionada con otro texto anterior. “[En fin, estas intertextualidades se desarrollan por] parodia o negación, prolongación o ampliación, o, en fin, rescate y modificación del significado tradicionalmente acordado a ese texto o textos anteriores” (Barón, 1997, p. 68).

En el caso de nuestra poeta, desde su primer poemario *Huerto de los olivos*, se puede percibir ciertas intertextualidades con algunos personajes femeninos bíblicos, por ejemplo: “<<Marta. Marta no te aflijas>> / sonreíste paternal / <<no te afanes por tantas cosas>>” (Pollarolo, 2013, p. 28). Además, una sección de este libro recrea la vida cotidiana de una serie de mujeres del entorno de Jesucristo. En esta convivencia, una voz poética nos va precisando los distintos roles que desarrollan estas féminas, quienes se hallan al servicio del hijo de Dios.

En el segundo poemario, *Entre mujeres solas*, si bien el título se inspira en la novela de Cesare Pavese, no se evidencian relaciones directas entre los personajes de la narrativa de Pavese y los poemas de Pollarolo. Sin embargo, las protagonistas de ambas obras presentan situaciones semejantes: mujeres en busca de su identidad en una sociedad mezquina y frívola. Otra posible intertextualidad se desarrolla en el nivel estructural de la poesía pollaroliana, pues los poemas desarrollan una estructura similar a la dicción narrativa: cuentan una historia, presentan personajes y predomina el diálogo, verbigracia: “Alguien propone, avanzada ya la noche / leer el cuaderno de los sueños / el viejo y clandestino S.L.A.M. / donde cada una programó su futuro. / ¿Piensas casarte? / ¿Cuál es tu tipo de hombre? / ¡Qué vas a ser/a hacer cuando salgas del colegio [...]” (Pollarolo, 2013, p. 72). En efecto, resalta el estilo de la poesía conversacional con sus versos descriptivos y dialógicos. Por lo tanto, en esta propuesta se verifica un cierto acercamiento a la prosa del escritor italiano.

En el tercer poemario, *La ceremonia del adiós*, se vuelve al tópico de la mujer sumisa. En esta, la voz femenina se desgarrar ante la culminación de la relación de pareja y se recrea una convivencia familiar ordinaria relatada con un lenguaje directo. Estas características de la obra pollaroliana se asemejan a las propuestas estéticas de Carver. En la escritura del norteamericano, en primer lugar, se presentan historias corrientes de gente común; en segundo lugar, resalta el empleo de un lenguaje sencillo con el uso mínimo de recursos retóricos (p. 94). En suma, estamos ante la coincidencia, tanto en el nivel de la *res* como en el nivel de la *verba*, de la autora peruana y el autor de *Catedral*. En las siguientes líneas, buscaremos precisar, en primera instancia las influencias de estos dos autores en la obra de esta poeta.

3.1.1. Cotidianidad y coloquialismo: en la ruta de Raymond Cleve Carver

Raymond Carver (1938 – 1988) fue un escritor estadounidense que alcanzó un gran reconocimiento por su narrativa, principalmente por sus cuentos de impronta realista. Así, refiriéndose a su estilo, Priede nos recuerda que la crítica lo identifica como lacónico y seco con el minimalismo (2006, p. 123). Además, se le considera uno de los fundadores del movimiento narrativo denominado “realismo sucio”. Esta corriente de

la narrativa realista norteamericana (denominada, también, *minimalismo literario*) se caracteriza por recrear las vivencias cotidianas de gente común y corriente. Asimismo, la dicción de este tipo de relatos sobresale por el empleo de un lenguaje sencillo, sin adornos retóricos ni complejidades formales (Martínez, 2015, p. 94). Es importante precisar que la obra de Carver abarca la narrativa y la lírica y entre ambas se evidencian los vasos comunicantes. En el caso de nuestra investigación, tomaremos en cuenta las características de su producción poética.

Carver no escribe poesía de manera circunstancial entre relato y relato, más bien al revés: la poesía es para él un cauce espiritual del que se desvía para escribir sus relatos, los cuales, tras su muerte, le procuraron el calificativo de «el Chéjov americano» en el periódico londinense *The Guardian*. (Gallagher, 1996, p. 12).

En efecto, el autor de *Catedral* cultivó con cierto éxito ambos géneros. En su narrativa destacan *De qué hablamos cuando hablamos del amor* o *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?*; en poesía *Un sendero nuevo a la cascada* o *Bajo una luz marina*. No obstante, entre uno y otro género se desarrolla los mismos tópicos, por ejemplo, la vida cotidiana de los habitantes de la clase media de alguna ciudad norteamericana. Asimismo, resalta su estilo llano a nivel del lenguaje, desprovisto de cualquier inútil enjoyamiento formal, verbigracia: “No sé de dónde surgió / ni por qué. Pero pienso en ello / desde que me llamó Robert / y me dijo que estaría aquí en / unos / minutos para ir a pescar almejas [...]” (Carver, 1996, p. 129).

Jaime Priede (2006) resalta que Carver alcanzó el éxito, tanto en su narrativa como en su poesía, en los años finales del siglo XX, porque su obra narrativa y poética completa se han publicado como una forma de reconocimiento en importantes editoriales españolas para su difusión entre el público de lengua castellana. En ambos géneros emprendidos por el escritor, es bueno resaltar que su pensamiento creativo se centra en los avatares del sujeto cotidiano. En esta perspectiva, en la poesía del escritor norteamericano se revela “una vida fragmentada en momentos claves, no caracterizados necesariamente por la rareza sino por la intensidad y el ahondamiento en ellos” (p. 49). Por lo tanto, la poesía de Carver se caracteriza porque retrata la vida

cotidiana e inmediata, se escribe con un lenguaje conversacional y dota a los objetos sencillos, como una mesa o una piedra, de ciertos sesgos de poder.

Así, “[en la poesía de Carver se palpa] la escritura como acto de descubrimiento. Utiliza para ello un lenguaje lo más preciso posible para que los detalles se concreten y alcancen un significado” (Ibidem, pp. 51-52). En esta propuesta poética la cartografía cotidiana se asocia a alguna revelación que, finalmente, conmueve al lector. Este descubre que lo maravilloso se halla en algún suceso diario; por lo tanto, no hay que buscar un hecho llamativo en lo extraordinario, sino en lo cotidiano. Leamos el siguiente poema “Por la mañana, pensando en el imperio”¹⁴

“Por la mañana, pensando en el imperio”

Apretamos los labios contra el
borde esmaltado de las
tazas
e intuimos que esta grasa que
flota
en el café logrará que el corazón
se nos pare cualquier día.
Ojos y dedos se dejan caer sobre
los cubiertos de plata
que no son de plata. Al otro lado
de la ventana, las olas
golpean contra las paredes
desconchadas de la vieja
ciudad.
Tus manos se alzan del áspero
mantel
como si fueran a hacer una
profecía. Tus labios se
estremecen.
Te diría que al diablo con el
futuro.
Nuestro futuro yace en lo más
profundo de la tarde.

¹⁴ Anexo

Es una calle angosta por la que
pasa un carro con su
carretero,
el carretero nos mira y vacila,
luego menea la cabeza. Mientras
tanto,
rompo indiferente el espléndido
huevo de una gallina de
raza Leghorn.
Tus ojos se nublan. Te vuelves
para mirar el mar
tras la hilera de tejados. Ni las
moscas se mueven,
rompo el otro huevo.
Seguramente nos hemos
empequeñecido juntos. (Carver, 1996, pp. 89-91)

Este poema se constituye como un texto representativo del autor, puesto que evidencia todas las características que la crítica ha señalado. En primer lugar, escrito en un versolibrismo ya recorrido por la tradición occidental, con un lenguaje conversacional que en la tradición inglesa se maneja desde los magisterios de Ezra Pound y T. S. Eliot. En segundo lugar, desarrolla el tópico de la vida cotidiana de pareja, donde se revela cómo el paso del tiempo, no solo ha hecho que la intensidad amorosa apenas se conserve, sino que alguna situación cotidiana y monótona de pronto se convierte en algo extraordinario. Este acontecimiento presenta la decadencia del sentimiento amoroso que el yo lírico resume muy bien en el verso final del poema: “hemos empequeñecido juntos”. De este modo, se confirma el tópico de la destrucción del amor, uno de los temas socorridos en la obra del escritor estadounidense.

Por su parte, Ángel Luis Luján entronca la poesía de Carver con la tradición de la poesía inglesa posromántica, caracterizada por el uso del monólogo dramático. En ese sentido, resalta que sus poemas se escriben en primera persona, se sitúan en una circunstancia concreta, donde la novedad es que el norteamericano lleva la técnica del monólogo dramático hasta convertirlo en una declaración de sinceridad y de la pura

expresión del yo (2017, pp. 3-4). En suma, se reconoce que el poeta norteamericano profundiza la técnica del monólogo dramático hasta el casi desnudamiento del yo; sin embargo, se denuncia su perspectiva monótona y poco variada. Al final, estas peculiaridades estéticas señaladas en la poesía del escritor norteamericano, creemos nosotros que se hallan, en mayor o menor medida, en la lírica de la autora de *Toda la culpa la tiene Mario* (2016). En seguida, leamos un poema de nuestra autora con la intención de sustentar esta similitud entre una y otra poética.

“Abro los ojos”

Y no estás.
Anoche te esperé y vi llegar el día
que te trajo cansado, sin ganas de hablar
mañana te cuento, dijiste.
Hoy día será, dije.
Pero te has ido.
Las huellas de tu paso me advierten
Que no soñé tu voz
Camisas tiradas pantalones
Corbatas
Tu apuro y tu recién estrenada elegancia
El olor de tu perfume
Y te llamo
El golpe de la puerta señala tu fuga
Huyes de mí como de un fiscal
Imagino tu alivio al alcanzar la calle.
Otros día más que daré vueltas
Adivinando tu hora de almuerzo
Tu tarde de hombre atractivo
Y exitoso
Mi día
Esperando la noche
Esperando una vez más el sonido
De tus palabras salvadoras
Capaces de ahogar
Hasta la última sombra de una duda.
Miro mi camión arrugado
El espejo me devuelve mi espanto
El pelo revuelto, las ojeras (76-77).

En este poema se recrea una historia que incluye una anécdota (“Anoche te esperé y vi llegar el día / que te trajo cansado”), escrito con un lenguaje coloquial y se representa un suceso de la vida cotidiana de pareja. Luego, observamos que la voz lírica alude a la ausencia de la pareja (“Y no estás”) y se configura dos espacios definidos. Así, el *espacio público* está asociado al *hombre* y el *privado*, a la *mujer*. En esta dicotomía, también, podemos apreciar ciertos valores: lo público se relaciona con el éxito / la doble moral y lo privado, con el desencanto / la soledad. En este caso, nos fijamos cómo el dolor no abarca ambos espacios. Únicamente, rodea el espacio privado donde se ubica la voz lírica del poema: “El espejo me devuelve mi espanto”.

Los veros de Pollarolo cobran profundidad a través de diversos símbolos como el espejo que configura el reflejo de lo que somos. Por lo tanto, funciona como una metáfora de la identidad, no del “yo” sino del “otro yo”, del que se construye. Esa identidad constituye una vuelta de lo que “somos” bajo el término de “espanto” que se ha forjado bajo construcciones sociales falocéntricas: la mujer tiene como rol fundamental ser la compañera del hombre y no presenta ninguna acción diferente en el ámbito público.

Si contrastamos ambos poemas, las características de la poesía de Carver se perciben en la poesía de Pollarolo. Al margen de que la autora de *Entre mujeres solas* haya leído o no a Carver, más son las similitudes que las diferencias. En primer lugar, en la poesía de Pollarolo destaca su apuesta por el versolibrismo sostenido a lo largo de toda su poesía; la misma estructura se aprecia en el poeta norteamericano. En segundo lugar, ambos poetas emplean el lenguaje conversacional en la redacción de sus textos, en su estilo llano y directo, sin retorcimientos formales del lenguaje. Por ejemplo en estos versos de Carver, “Apretamos los labios contra el / borde esmaltado de las / tazas / e intuimos que esta grasa que / flota / en el café logrará que / el corazón / se nos pare cualquier día” se asemejan a estos versos de Pollarolo, “Y no estás. / Anoche te esperé y vi llegar el día / que te trajo cansado, sin ganas de hablar / mañana te cuento, dijiste”.

Asimismo, en ambos escritores, los motivos más recurrentes son algunas situaciones de la vida cotidiana de pareja; en los que el poema alcanza su plenitud significativa en alguna secuencia narrativa. Verbigracia, en Carver, “Seguramente nos hemos / empequeñecido juntos” y en Pollarolo, “El espejo me devuelve mi espanto / El pelo revuelto, las ojeras”. Por lo tanto, entre la obra de la poeta y el texto del escritor se recrean similares mundos representados. No obstante, podemos señalar que existe una característica particular en la poética de Pollarolo que la diferencia de Carver: la voz femenina de la poesía pollaroliana denuncia cómo la perspectiva patriarcal ha socavado la vida de la pareja; mientras que en Carver, la relación de pareja se ha ido diluyendo por el paso del tiempo. Aunque, en el primer poema el desencanto amoroso es producto del paso del tiempo y la rutina; en el segundo, es producto de la tradición patriarcal y la perspectiva falocéntrica. En resumen, se perciben más las semejanzas que las diferencias entre la propuesta poética del norteamericano y de la peruana tanto en la elaboración formal del lenguaje como en el tópico de las relaciones de pareja.

3.1.2. Escritura formal y realismo: Pavese y Pollarolo

Cesare Pavese fue un poeta y narrador que vivió en la plenitud del reino oscuro de la Italia de Mussolini. Su obra fue censurada y él mismo, perseguido por el gobierno fascista. Sin embargo, hoy es un escritor reconocido. Aunque cultivó con mayor reiteración la narrativa, en la que destaca su novela *Entre mujeres solas* (1949), también escribió poesía de alta calidad, sobresale *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos* (1950). Susan Sontag (2005, p. 71), al referirse a sus cuatro novelas: *La casa sobre la colina*, *La luna y las fogatas*, *Entre mujeres solas* y *El diablo en las colinas* (publicadas entre los años 1947 y 1949), sostiene que la novelística de Pavese resalta por la delicadeza, la economía y el control del lenguaje.

Su estilo es llano, seco, falta de emoción. Pese a que el tema suele ser violento, se percibe frialdad en la ficción de Pavese. Eso obedece a que el verdadero tema no es nunca el acontecimiento violento (el suicidio en *Entre mujeres solas*, la guerra

en *El diablo en las colinas*), sino, más bien, la cauta subjetividad del narrador (2005, p. 71).

En efecto, en las novelas de Pavese, el narrador centra su interés en la configuración de la comunicación interrumpida entre los protagonistas; asimismo, retrata la crisis de conciencia y una cierta atrofia de las emociones. En esta perspectiva deshumanizada de la vida contemporánea, se revela la angustia de aquellos individuos prontamente desilusionados, pero al mismo tiempo, extraordinariamente civilizados. Así, esta paradoja del hombre civilizado y desilusionado recrea la paradoja europea, un continente en la plenitud de su desarrollo cultural; pero envuelto por ideas totalitarias como el fascismo.

En otro momento, Sontang resalta la postura de Pavese sobre el tema del amor. Sobre este tópico, el escritor italiano se mostraba atormentado por su profundo sentimiento de inadecuación sexual, entonces desarrolla la idea de la rapacidad y la avidez exploradora de la mujer que no estaba en la perspectiva amorosa del escritor. Esta idea del italiano surge de su lectura de Stendhal, quien plantea “el amor es una ficción esencial; no es que el amor, en ocasiones, cometa errores, sino que es, esencialmente, un error. Lo que se considera afecto por otra persona queda desenmascarado como una danza más del ego solitario” (2005, p. 78). Esta postura, según Sontang, encaja con la tradición moderna del arte, en la que el artista sostiene la verdad sobre sí mismo.

La novela *Entre mujeres solas* revela que los personajes están en la búsqueda de su identidad en una sociedad mezquina y frívola. Se trata de una novela que reivindica el protagonismo femenino, pues sus personajes centrales son mujeres. Algunas han optado por la soledad porque no desean perder su libertad: “No reconozco sino una obligación, la que imponen un hijo o una hija” (Pavese, 2010, p. 17). Así se define Clelia, el personaje principal de la novela, como una mujer madura, fría y abnegada. Alrededor de ella se presentan otros personajes que encarnan los “males” que afectan a la mujer. Todas las mujeres anhelan la llegada del amor que se concretiza en la unión con un hombre. Esta unión se traduce en el matrimonio que no alcanza, en ninguna de

ellas, a traducirse en amor. Rosetta es otro personaje de la novela quien asume que el suicidio es la única salvación para su terrible existencia. En este personaje, encontramos una de las ideas que siempre ha rondado a Pavese: el sufrimiento y la postura que se adopta ante este hecho.

Cómo usar el sufrimiento, cómo actuar respecto de él. La literatura es uno de sus usos. Otro, el asilamiento; ambos como técnicas para inspirar y perfeccionar su arte, y como valor en sí mismo. Y el tercero es el suicidio, uso definitivo del sufrimiento, concebido no como el fin del sufrimiento, sino como última manera de actuar sobre el sufrimiento. (Sontag, 2005, p. 75).

Rosetta es la mujer que ha recibido una educación tradicional: su existencia es posible si asume el rol de ser la compañera de un hombre. No ve posible otra manera de realización: “Nos matamos porque un amor, cualquier amor, nos revela en nuestra desnudez, miseria, nada [...]” (2005, p. 78). En suma, este tipo de romanticismo está influenciado por la formación cristiana que reciben las mujeres acerca del rol que cumplen en la sociedad.

En cuanto a la interrelación que hallamos entre la obra de Pavese y la lírica de Pollarolo, resalta la intertextualidad a nivel del título entre la novela del italiano y el poemario de la tacneña: “No había mejor título que expresara mi afán: ello me animó a cometer el atrevimiento de hacer mío el nombre que Pavese le dio a uno de sus relatos que más admiro: *Tra donne sole*” (Pollarolo, 2013, [p. 61]). A nivel de su poesía, Pavese alcanzó reconocimiento con su primer poemario *Trabajar cansa* (1936, 1943). Así, este libro se convirtió en un referente del siglo XX en Italia. Esta obra se caracteriza por su claridad estilística que se diferencia de los diferentes poemarios de características vanguardistas y oscurantistas ya trajinadas en la tradición italiana y europea. Entonces, esta propuesta lírica de aparente sencillez se torna novedosa en la tradición italiana, posterior a las guerras que asolaron Europa.

La aparición de *Trabajar cansa* presentó una alternativa opuesta al *hermetismo* imperante en la poesía lírica italiana de esos años y preparó el terreno a las

nuevas y distintas poéticas que proliferan en ese país después de la segunda posguerra. Con este libro aportó a la lírica el *poema-narración*, una poesía “clara, simple y objetiva” de carácter polémico y en contra de los recursos retóricos y amaneramientos formales, de las amañadas disposiciones tipográficas —viejas ya en esos tiempos—, de la métrica y la rima tradicionales. (Fernández, 2008, p. 3).

El poeta italiano resalta por su aporte del *poema-narración*, que se convierte en un modelo anti-hermético, de perspectiva realista, con un lenguaje conversacional y con tópicos que desarrollan la vida cotidiana de gente común y corriente. Así, en estos poemas se escuchan las voces de sujetos marginales, como borrachos, campesinos, solitarios, vagabundos, prostitutas, entre otros habitantes ordinarios. Entonces, estas características de la poesía de Pavese nos suenan familiares: la poesía ha bajado del Olimpo para ocuparse de las situaciones cotidianas y de las pequeñas épicas personales.

En esta perspectiva, compararemos un texto lírico representativo del autor italiano con un poema reconocido de Pollarolo. Veamos, en primer lugar el texto de Pavese.

“Vendrá la muerte y tendrá tus ojos”

Vendrá la muerte y tendrá tus ojos
—esta muerte que nos acompaña
de la mañana a la noche, insomne,
sorda, como un viejo remordimiento
o un vicio absurdo. Tus ojos
serán una palabra hueca,
un grito ahogado, un silencio.
Así los ves cada mañana
cuando a solas te inclinas
hacia el espejo. Oh querida esperanza,
ese día también sabremos
que eres la vida y la nada.

Para todos tiene la muerte una mirada.
Vendrá la muerte y tendrá tus ojos.
Será como dejar un vicio,

como mirar en el espejo
asomarse un rostro muerto,
como escuchar un labio cerrado.
Nos hundiremos en el remolino, mudos. (Pavese, 2008, p. 24)

En “Vendrá la muerte y tendrá tus ojos”, en primer lugar, resalta el empleo del versolibrismo, con un coloquialismo familiar, cuyo tono se escucha cercano a nuestra experiencia diaria. En segundo lugar, sobresale su estructura narrativa que evoluciona como un relato de cierto matiz sentencioso. Y, por último, el tema de la anunciación de la muerte se percibe como un hecho natural, sin dramatismos ni grandilocuencias innecesarias. En seguida, leamos un poema de Pollarolo, con la finalidad de hallar algún parentesco entre ambos textos.

“Entre mujeres”

Mírame, pareces decir
mírame y mírense
Ni una sola arruga
Minifalda bien llevada
Los hombres voltean a mi paso
Ahora más que antes
Cuando las deslumbré, limeña
Recién llegada a este rincón.
No dices que tienes dinero
Un ex marido que te adora
O Te adoraba
Una hermosa casa
A la medida de los mejores sueños.
Dices
Que eres informal
Detestas a las buenas señoras
Tienes un amante que es casado
Y encuentros clandestinos que disfrutas.
Pero cuando avanza la noche
Y el trago te hace llorar
Lamentas el mal tiempo
Dices que no eres feliz

te gustaría un marido como los que puntuales
recogieron a sus esposas de la fiesta.
No sabes que allá, en sus casas
ellas los detestan
y recuerdan con admiración tu rostro
el desenfado de tus piernas
deslumbradas otra vez
acariciando un sueño
más que imposible, inútil. (Pollarolo, 2000, pp. 59-60)

En este poema, se desarrolla el tópico del fracaso de la vida en pareja, desde la perspectiva de la mujer. Una de ellas, vive separada del marido y, aparentemente, es feliz. En cambio, las otras continúan casadas, pero son infelices. En suma, todas han fracasado en sus matrimonios, porque sus expectativas sobre el amor en pareja no se cumplieron. Resalta la cotidianidad del tema. Asimismo, el poema está escrito en el típico versolibrismo que la poeta emplea en sus diferentes poemarios. El estilo conversacional, también, es característica natural en esta autora. Igualmente, en el nivel micro textual se detectan escasas figuras literarias.

Por lo tanto, entre uno y otro poema encontramos semejanzas, principalmente, en el plano de la forma. Así, “la poesía de Pavese se ha significado continuamente como un ejemplo anti-hermético, de concreción realista, de una clara dicción de los personajes, asuntos, situaciones de la sociedad [...]” (Fernández, 2008, p. 4). Es evidente que resalta el uso de la perspectiva narrativa en lugar del lirismo clásico; esta misma característica se encuentra en la escritura formal de la trilogía pollaroliana. En ambos casos, el poema desarrolla una estructura narrativa donde los sucesos cotidianos se manifiestan con unos versos iniciales de presentación, un nudo que problematiza el tópico y se cierra con un desenlace que muchas veces trastoca las expectativas del lector. Además, es notorio el empleo de la estructura versolibrista en ambas obras líricas; así como el manejo de un lenguaje claro, directo y objetivo.

En definitiva, se encuentra un diálogo entre la obra del italiano y la obra de la peruana, ciertos matices formales y rotundos vínculos temáticos los emparentan. Aunque claro, en el escritor italiano aparece la voz del hombre desencantado del siglo

XX, producto de las guerras mundiales y de los gobiernos de políticas totalitarias; mientras que en la escritora peruana, se evidencia la participación de voces polifónicas que representan a las mujeres, quienes revelan sus frustraciones, pero el sentimiento de desencanto es el mismo. Pues estas derrotas o el incumplimiento de sus expectativas de vida, se deben a que viven en un entorno patriarcal, donde la cultura falocéntrica les ha vendido falsas ilusiones o expectativas de vida que en la práctica no suceden.

3.2 La *res* o los temas, tópicos y motivos en la poética de Pollarolo

En esta parte de nuestra investigación, nos interesa hurgar en la *res* de la obra de Pollarolo. Esto es, qué ideas se desarrollan en el discurso poético, cómo se configura el mundo semántico en cada uno de los poemarios pollarolianos. Por ello, nos ocuparemos de la tematología de esta propuesta poética.

3.2.1 La tematología en la poesía

La *res* y la *verba* son elementos constituyentes del discurso: el primero, viene a ser el contenido que se desarrolla en el texto; el segundo, la dicción formal del texto. La temática es una parte esencial en la segmentación del texto lírico que permite enumerar los asuntos, tópicos y motivos que se hallan en cada uno de los libros de la poeta. Esta preocupación por el plano de la significación de un texto con el fin de desentrañar su esencia semántica es, en definitiva, una labor del crítico y de todo lector. En este contexto, buscaremos primero definir el concepto de tema; segundo, indicar los tipos de temas; tercero, precisar las diferencias entre tema, tópico y motivo; por último, se nombrará con el mayor detalle posible cada particularidad semántica de los tres poemarios de Giovanna Pollarolo.

Segré (1985) indica que el clasicismo ya se ocupaba de las definiciones de tema. Así, en griego se le nombraba como *θέμα* y en latín *thema*, que venía a ser la materia principal elaborada en un discurso. También, en alemán el término tema se corresponde con *stoff* que significa 'materia' (p. 339). En efecto, desde tiempos

pretéritos los diferentes exégetas han buscado precisar este concepto clave en la interpretación de cualquier discurso o texto. En seguida, buscaremos señalar las particularidades semánticas de este. Gil-Albarellos (2003) explica que el tema de un texto lírico se puede nombrar con pocas palabras que sintetizan el resumen global del contenido. Por lo tanto, el tema se puede designar con uno o dos vocablos. Incluso con un solo nombre propio si el protagonista por sí mismo contiene una carga semántica suficiente (p. 241). En suma, el enunciado que identifica al tema funciona como un nombre-síntesis que concretiza con esa designación la esencia del contenido semántico.

Por su parte, Pimentel (1993) sostiene “el tema se define como el ‘asunto, materia, cosa de la que se trata en una conversación, asunto, conferencia [o texto]” (p. 216). Entonces, el tema viene a ser la idea resumida que designa el mundo representado en el texto que se puede reconocer, entre otras posibilidades, con las preguntas, ¿de qué trata este texto?, ¿qué idea semántica nos comunica?, ¿qué nos dice el texto? Por otro lado, los teóricos de la *res* textual mencionan la existencia de dos tipos de temas: el *tema valor* y el *tema personaje*.

El primero está asociado a la recreación textual de sucesos que giran en torno a conceptos abstractos de los valores éticos, por ejemplo, el tema valor de ‘la seducción’ que se conjuga con el tipo de ‘seductor’ que aparece en un determinado suceso (Pimentel, 1993, p. 220). El segundo, el tema personaje que viene a ser un conjunto de temas-valor que identifica o configura la particularidad de un protagonista textual, por ejemplo, el tema de Fausto. Este segundo grupo, a su vez, se subdivide en a) el tema del héroe y b) el tema de situación. En seguida, anotamos la explicación de Gil-Albarellas:

[En los] temas heroicos (Prometeo, Orfeo, Hércules) se analiza el carácter de un personaje que da dignidad al tema; la otra se encarga de temas de situación, que analiza la acción que da lugar a la actuación de los personajes [...]. Así, los temas de situación pueden conseguir integridad. Son temas como Edipo o Antígona, ya que al oír sus nombres no se piensa en sus portadores, sino en las circunstancias

externas a las que su destino está ligado. La atención del lector recae en la situación, no en los nombres (p. 250).

Así que por un lado en el *tema del héroe* se prioriza la especificidad simbólica del personaje. Su presencia permite centrar los hechos en torno a su protagonismo. Asimismo, en esta variante temática, el protagonista tiene el poder de conducir, controlar y/o deshacer los sucesos narrativos. Esto es, tiene en sus manos los hilos narrativos que él podrá conducir a su libre albedrío. Por otro lado, en el *tema de la situación*, el protagonista se convierte en parte del entramado narrativo, los sucesos narrativos no dependen de su decisión o elección. Más bien, el protagonista ha sido elegido para escenificar la trama que revela su papel secundario en este hecho. Así, en esta variante temática, el protagonista se convierte en parte de los hilos narrativos y es manejado por la mano de un ente superior.

Una vez que se han precisado los tipos representativos de temas que usualmente se hallan en las diversas obras literarias explicaremos las diferencias conceptuales entre el *tema*, el *tópico* y el *motivo*. Esta precisión semántica es necesaria, puesto que se emplea de manera arbitraria, aleatoria, o sin mucho cuidado cuando se analiza el contenido temático de cualquier texto. Por ello, estamos interesados en utilizar estos conceptos con la mayor precisión posible, indicando sus matices diferenciales y sus semejanzas, pues en el proceso del análisis de los textos pollarolianos, estas precisiones servirán para indicar con especificidad el mundo representado que se hallan en cada uno de estos textos poéticos.

En esta perspectiva de las precisiones semánticas, en primer lugar, nos apoyamos en la definición desarrollada por Segré, quien sostiene que el *tema* es un “asunto principal de una obra de arte, que la domina y da sentido a los elementos accesorios” (1985, p. 348). En efecto, el tema contiene la matriz semántica totalizante del texto que orienta la posible selección de incidentes o detalles que permite el desarrollo de un mundo posible con una coherencia interna sólida, al margen de su homología con el mundo real. En segundo lugar, el otro vocablo clave en esta precisión de definiciones viene a ser el *tópico*, definido por Gil-Albarellos como

El lugar común [...] constituido por un listado de elementos temáticos menores [con respecto al concepto de tema en sí] continuamente revitalizados a lo largo de la historia de la literatura, especialmente en la Edad Media y el Clasicismo, como, por ejemplo, el *carpe diem*. (2003, p. 244).

El tópicos vendría a ser una especificidad semántica menor al tema. Este concepto se define gracias a su continua reiteración o revitalización temática en el marco de un contexto histórico. Así, una determinada significación alcanza prestigio, interés o particularidad en la recreación de un determinado mundo posible que la sociedad acepta como su modelo de representación significativa de su mundo vivencial. En esta perspectiva, Márquez (2002) sostiene

El tópicos en la literatura sería el uso actualizado y contextualizado por un escritor de una materia literaria abstracta o general que es reconocida como común por un círculo de cultura. [...]. [Por ejemplo], para Curtius, los tópicos son fórmulas o temas preparados, reutilizables a voluntad, lugares comunes en suma. (p. 254).

En resumen, el tópicos debe su precisión semántica a dos situaciones: por un lado, es un tema general que ya existe en la cultura retórica de una determinada sociedad. Por otro lado, de pronto, este tema general se actualiza en un determinado contexto literario, influenciado por algún suceso histórico o cultural que se constituye en una moda temática. Por ejemplo, en el indigenismo, se desarrolla el *tema* de la cosmovisión andina y, dentro de esta temática, tenemos el *tópicos* de la lucha por la tierra. Por lo tanto, este tópicos se erige como tal, porque el escritor indigenista buscaba colocar en el tinero cultural de ese entonces, la problemática del reparto de la tierra. Puesto que en ese entonces, este conflicto por la propiedad territorial se circunscribía a la realidad peruana.

Otro concepto que nos interesa precisar es el *motivo*; ya que este término se evidencia como una variante con respecto a los conceptos de tema y tópicos. Se sabe que este vocablo *motivo* se emplea en su acepción musical, por primera vez en Italia, a

inicios del siglo XVII. Este se definía como frase musical que se reproducía con modificaciones en un fragmento musical como equivalente a una idea completa pero breve en la ejecución musical (Segré, 2002, pp. 347-348). Entonces, se puede entender que el motivo se constituye en las diversas variantes de un tópico. Según, Gil-Albarillas “el motivo es la unidad mínima que mediante la agrupación con otros configura el tema [...]” (2003, p. 243). Por lo tanto, el motivo viene a ser un hecho particular o un incidente específico del tema, por ejemplo, durante el indigenismo resalta el tópico del gamonal de ascendencia europea, el gamonal un hombre sin escrúpulos (en *El mundo es ancho y ajeno*), el gamonal en quiebra económica (en *Los ríos profundos*), entre otros tipos de gamonal.

En otra explicación sobre el motivo, Segré sostiene que “entre tema y motivo subsiste una relación de complejo a simple, de articulado a unitario, [...]. Donde, el tema es más extenso que un motivo. [...] Cuya relación es de idea a núcleo, de organismo a célula” (2002, p. 348). En suma, el motivo se caracteriza por su menor carga semántica en el texto y se puede reconocer en la *res* textual por su recursividad como una pequeña unidad temática que no alcanza a configurar la totalidad del tema. Sin embargo, el motivo ya se considera un elemento de contenido. En este punto, otra idea luminosa que plantea el exégeta italiano es que la lírica, en *stricto sensu*, no contiene un tema, puesto que no desarrolla un argumento en sí. Más bien, la sustancia temática del texto lírico está formado por uno o varios motivos (Ibídem, p. 349).

En síntesis, los tres términos se complementan en la perspectiva de precisar la representación de un mundo posible configurado en el texto. Sin embargo, se percibe una cierta diferencia entre uno y otro concepto. Así, en primer lugar, el tema será el elemento principal y estereotipado del sentido textual que se caracteriza por poseer un significado concreto y resumen global del contenido. En segundo lugar, el tópico viene a ser un tema ya habilitado por la cultura social, que en determinado contexto del desarrollo cultural literario de una sociedad específica se convierte en una moda recurrente. En tercer lugar, el motivo se configura como una situación o suceso mínimo que representa una parte específica del tema que, al final, una sumatoria de

motivos configuran el tema general del texto lírico. Por lo tanto, en el nivel de las relaciones de la significación, el tema sería un término hiperónimo con respecto al vocablo tópico; y este, a su vez, sería un término hiperónimo con respecto al término motivo. Ahora, si queremos precisar las pertinencias de cada término con ejemplos, sería del siguiente modo: en la década de los ochenta se propuso, como tema relevante de la poesía escrita por mujeres, el tema de la cosmovisión femenina, como una propuesta contraria al tema de la cosmovisión patriarcal que hasta entonces desarrollaban los escritores varones. En este contexto, aparece el tópico de la autorrepresentación de la mujer irreverente, entre otros tópicos, que en ese entonces, llamó la atención de los críticos y lectores. En cuanto a uno de los motivos, resaltaríamos la descripción descarnada del goce sexual de la mujer.

3.2.1.1. Temas, tópicos y motivos en *Huerto de los olivos*

En este primer libro de Giovanna Pollarolo, se desarrolla el tema de *la vida cotidiana de la mujer*. Esta existencia está enmarcada en una línea de tiempo claramente establecida en tres momentos: primero, un pasado pluscuamperfecto ligado al tiempo de Jesucristo en el que se revela los roles que cumplían las mujeres que acompañaron al Mesías. Segundo, un pasado reciente asociado a las vivencias familiares donde se resaltan los roles de las mujeres de la casa de la protagonista, principalmente se destaca el rol que cumplía en el hogar la Nona. Tercero, un tiempo presente ligado al espacio personal de la protagonista a partir del cual se detalla su existencia rutinaria y anodina. En estos tres momentos históricos de las vidas de estas mujeres, está presente el tema del poder masculino. Si bien, en este poemario, el tema del dominio patriarcal sobre las mujeres se circunscribe a un plano secundario, puesto que no se expresan como el núcleo temático; siempre están configurándose como un elemento semántico que complementan, por oposición, el rol que cumplen estas distintas mujeres en el espacio que comparten con los hombres en la sociedad religiosa, familiar y marital.

En la primera sección del poemario, se desarrolla el tópico de los roles de las mujeres que acompañaron a Jesús en su vivencia cotidiana entre nosotros los

humanos. Así, en el primer poema, se describe como motivo la diferencia social entre las mujeres que convivían con Jesucristo; por un lado, María, la madre, tiene un cierto privilegio por su maternidad y se halla, por encima de la criada, Marta: “Ahora sé: a ella le tocó la peor parte / para que tú / María / ocuparás el lugar privilegiado” (Pollarolo, 2013, p. 24). Entonces, los roles que cumplían las mujeres que rodeaban al hijo de Dios no eran uniformes ni equitativos: “¿cómo hiciste María para escoger siendo mujer? [...]. Tú / María / escogiste el perfume, el silencio los sueños. [...]. Marta no entendía / su corazón era oscuro / de doméstica / contaba los panes servía el vino sumaba el gasto [...] / sin saber que el don de elegir / es otorgado a unos pocos” (Ibíd., pp. 23-24). Estas diferencias de roles que cada mujer cumple dentro de un organismo social se desarrolla con toda normalidad como en cualquier espacio patriarcal donde el hombre es el que domina a las mujeres. En este caso, el mismo Jesús se erige en el tótem que subordina a las mujeres.

En el segundo poema, aparece como motivo *la mujer sirviente de los hombres*. Por lo tanto, todas las mujeres del hogar, en este caso del Mesías, cumplen los mismos roles de subordinadas al mando del hombre, no interesa si el varón es dios o no: “todas se llaman María / y es inútil distinguirlas / buscar para cada una el rostro diferente [...]. Él la llamó / le dio un nombre / como si fuera la única / acompañando sus noches [...]. Mas la palabra no les fue otorgada [...]. / Ellas / todas / estaban en la cocina” (Ibíd.; pp. 25-26).

En el tercer poema, Jesucristo tiene sus predilectas, entre las mujeres que lo rodean. En este caso, el motivo que se desarrolla es la predilección por la mujer libidinosa: “Defendiste a la adúltera por encima de las piedras / te emocionó el mucho amor de la pecadora / compadeciste a aquella perturbada por los siete demonios / a Marta no quisiste escucharla / su pecado era mezquino / poca cosa para un salvador” (Ibíd., p. 27). En efecto, a la mujer sirvienta se le aprecia por su silencio, solo se la necesita ante la urgencia de servicio, por ejemplo, que te alcance una jarra de agua. En suma, Marta, la sirvienta, vale menos que la mujer lasciva o una prostituta, como María Magdalena.

En el sexto poema, se presenta *el motivo de la mujer hermosa*, la figura femenina se exhibe como un adorno que enriquece la existencia cotidiana del varón: “Raquel era de bella presencia y de buen ver / se adornaba cada día / para orar ante el altar / y elevar las ofrendas / su voz y su figura agradaban a Dios” (Ibídem, p. 33). Estos versos confirman que el interés masculino por exhibirse con la compañía de bellas mujeres, se halla arraigado en la conducta del varón, desde los dioses hasta el vulgar humano. Por lo tanto, desde tiempos remotos ha existido el tópico de la mujer objeto.

En el último poema de esta sección, se desarrollan dos motivos que se complementan: el primero, *la mujer como una criatura débil y el sufrimiento de la madre*: “de madrugada cuando todavía estaba muy oscuro / se levantó / salió en silencio / no quería que ella lo escuchara / hubiera llorado antes de tiempo/ [...] María oculta detrás de un olivo / lo vio todo mas no fue llamada / ella hubiera acompañado su desvelo / secándole las lágrimas / [...]” (Ibídem, pp. 37-38). En estos versos, primero se configura cómo Jesús le oculta a su madre, porque es mujer y como tal es débil, su partida al huerto de Los Olivos, donde será traicionado por sus discípulos y capturado por sus enemigos. Segundo, María se comporta como la típica madre entregada al hijo, dispuesta al sacrificio; sin embargo, el Hijo nunca confió en ella ni la necesitó en sus momentos finales.

En la segunda sección del poemario, se desarrolla *el tópico de los roles de las mujeres amantes y desencantadas*. Estas rutinas de la búsqueda del buen amor, se ambientan en un tiempo presente de la protagonista. En el primer poema, se presenta el motivo del *desvelo de la mujer amante*: “cada noche el vuelo del zancudo / me anuncia el desvelo / escucho desde lejos el zumbido / sé que viene a mí / a espantarme los sueños” (Pollarolo, p. 41). En efecto, se configura el desvelo de la mujer, envuelta en una absoluta soledad donde se oye solo el zumbido del insecto. Este sonido animal configura la total orfandad de la mujer amante ante la ausencia del varón amante.

En el segundo poema, se desarrolla *el motivo del recuerdo del amante*: “sucede que no siempre olvido / a veces me sorprendo / parada en una esquina / esperando tu

voz” (Ibídem, p. 42). Entonces, la vida cotidiana de la mujer amante se desarrolla en el día a día apremiada por la rutina de la soledad. En el siguiente poema, se configura *el motivo de la rutina del recuerdo lleva a la mujer al desquiciamiento* donde la única posible salvación es interpelarse a sí mismo: “sé de tu rubor cuando le hablas / de los golpes de pecho / cuando se acerca / de ese temblor casi leve / cuando te roza al pasar / y tus ojos con sus ojos, / su cara con tu cara” (Ibídem, p. 43). Así, en estos versos la protagonista ante la ausencia del amante varón, busca salvarse del tedio cotidiano con el recuerdo de sus encuentros amorosos.

En el séptimo poema, se reitera en *el motivo del tedio de la mujer amante ante su rol de sujeto complementario del varón*: “bien difícil es ser la musa de un poeta en estos tiempos / eres su mujer y él se aprovecha / [...] / por las noches escribe / habla mal de ti / y cuando te encuentras en esos poemas / quisieras borrarlos porque a romperlos no te atreves” (Ibídem, p. 47). Por lo tanto, la mujer en el sistema patriarcal siempre ha sido considerada un objeto que complace al varón: en esta perspectiva, el artista que se supone con mayor rango de sensibilidad que el común de los varones se comporta como todo hombre. Y, obviamente, la mujer siempre calla su inconformidad ante el temor de perder a su amante.

En el último poema, se presenta *el motivo de la ingenuidad femenina*: “Me cogiste indefensa / armada hasta los huesos / mis ojos estarían secos / el vuelo del zancudo no osaría tocarme” (Ibídem, p. 48). En estos versos, la protagonista se lamenta por haberse entregado al varón, puesto que esta relación amorosa la ha conducido a una existencia de dolor. Al final, la única solución al tedio que la aqueja es el recuerdo de los momentos vividos con el hombre.

En la tercera sección del libro, se *desarrolla el tópico de los roles de las mujeres en la casa familiar* donde destaca el rol protagónico de la Nona. Así, en el primer poema, se presenta el motivo de *la preponderancia de la nona entre las mujeres de la casa*: “el verano empezaba / cuando la nona apagaba la velita / encendida a la estampa del Señor de Locumba / ese día nos levantábamos temprano / los exámenes habían terminado / la chacra del compadre estaba cada vez / más cerca” (Pollarolo, p. 51). En

efecto, en una casa de gobierno patriarcal, las abuelas se erigen en las maestras de la preponderancia del varón, justamente la madre tutelar de la casa hace que se cumpla implacablemente, en todos sus detalles, el rol de mujeres y hombres de la casa. En el segundo poema, se reitera en *el motivo del rol estelar de la nona*: “nadie podía coger ninguna / hasta que la nona no apareciera” (Ibídem, p. 53). Esto es, la protagonista textual recuerda el papel fundamental que cumplía en su casa la abuela, puesto que ella dictaba como si fuese un reloj el momento de realizarse cada actividad hogareña.

En el siguiente poema, se sigue con el motivo del *rol protagónico de la nona*, enfocado en este caso en la vejez y muerte de la misma: “pero te acomodabas a vivir cada día / yo veía tu cabeza blanca desde lejos / y era inútil ocultarme / [...] / nunca pude imaginarte joven / las fiestas de tu pueblo / apenas si me convence tu largo viaje / inaugurando el Canal de Panamá / [...] / te fuiste sin avisar / también contenta a estrenar otra vida” (Ibídem, pp. 54-55). En estos versos, la protagonista confirma el rol maternal y fundamental que cumplió la abuela en la casa familiar, hasta que ella fue envejeciendo, siempre con el recuerdo de su origen de migrante. En el cuarto poema, se presenta el motivo *de la adultez de algunos miembros de la familia*: “me quedan todavía granitos de arena / el gusto salado del mar / la humedad en mi pelo / [...] / te has quedado sola mirando el cielo / cada minuto me aleja de ti” (Ibídem, p. 56). En estos versos, la protagonista recuerda el momento que dejó la casa familiar, donde la persona más triste, con su partida, fue la nona; puesto que ella la había criado.

En el último poema, se configura *el motivo del recuerdo de la casa familiar*: “retorno / vuelvo / y el tiempo parece espuma / caramelo endurecido / [...] / en las habitaciones / las mismas camas / el olor de siempre en los roperos / [...] / basta mirar las maderas apolilladas / el piso más gastado / un silencio que da frío. / Ya la casa se viene abajo” (Ibídem, p. 58). En suma, el hogar de la niñez de la protagonista ya no existe, solo queda el recuerdo de la casa familiar, donde la nona reinó entre las mujeres de la casa. Ella fue la guía de la casa, pero que una mujer dirigiera el hogar no significa que se hubiera dado un matriarcado. Lo llamativo en estos poemas es la notoria ausencia de los varones, apenas se menciona en un par de versos al padre. Sin

embargo, la abuela se encargó de dirigir el hogar patriarcal, puesto que la protagonista se evidencia como una mujer dependiente del varón. Esta esencia de su forma de ser fue adquirida en el hogar donde la jefa, la maestra y la madre fue la nona.

En resumen, en los tres momentos históricos de las vidas de estas mujeres configuradas en el poemario HDLO, se evidencia los roles que asumen estas mujeres que han sido confinadas al ámbito privado. En la primera sección, los roles de las mujeres que acompañan al hombre configuran a la mujer objeto; en la segunda sección, el rol de la mujer amante, a la mujer huérfana; en la tercera, el rol de la mujer en la casa familiar, a la mujer sirvienta. Estos tres ejes nos llevan a la conclusión de que en los poemas de Pollarolo el tema del dominio del hombre se ha naturalizado en la vida de la mujer.

3.2.1.2. Temas, tópicos y motivos en *Entre mujeres solas*

En este segundo libro de Giovanna Pollarolo, se configura como tema *el balance de vida de la mujer*. Este recuento se exhibe, por momentos, de manera pormenorizada y se enumera los diferentes detalles de la existencia humana. En otros pasajes, está sugerida la experiencia vivida. En *stricto sensu*, se presentan tres secuencias temáticas: la primera, a nivel semántico, la más sustanciosa en la exhumación del balance de una vida, se constituye en el núcleo temático del texto. La segunda se centra en el recuerdo familiar y en la vida provinciana de la protagonista. Por lo tanto, este pasaje se relaciona con una sección del primer poemario de la autora. Y, la tercera, anuncia el colapso de la convivencia de pareja que será profusamente desarrollada en el tercer poemario. Por supuesto, en todo el recorrido temático del texto lírico, está presente, como una sombra luminosa, el tema del poder masculino. Cada uno de los sucesos narrados en el poema halla su sentido en la fronda de la perspectiva patriarcal de la vida. Cada una de las protagonistas se ha nutrido desde sus orígenes en los postulados formativos del patriarcado y, justamente, en el ajuste de cuentas de sus vidas más son los fracasos que los triunfos, porque siguieron a pie juntillas el orden del falogocentrismo.

En la primera sección del poema, se desarrolla el *tópico del balance de las historias de vida personales de un grupo de amigas*. Estas se conocen desde sus épocas escolares cuando, en esa edad de la niñez o adolescencia, se imaginaban sus futuras vidas como experiencias plenas de logros personales, profesionales y sociales. Sin embargo, en una reunión de reencuentro de amigas, en plena madurez de sus vidas, en el balance de sus vidas, se confirma el fracaso de los proyectos o de los sueños. En suma, todo ha quedado en la promesa no cumplida, en el intento de un logro que no ha sido posible o en la búsqueda de un triunfo que se perdió en el camino de la vida ordinaria.

En el primer poema, que funciona como un marco semántico que configura al resto de los textos, se desarrolla el motivo del *fracaso de la vida con respecto a las expectativas vitales imaginadas en la adolescencia*: “Estas igualita, me dice. / Los años no han pasado por ti, le miento. Me casé, tengo dos hijos, decimos las dos a la vez. / Me va bien, sí, muy bien. / Tenemos que vernos más seguido. / [...] / De qué hablábamos antes, me pregunto. / [...] / Hablábamos, entonces, del futuro / cada una soñaba lo que ahora no es. / [...] / Como no podíamos saber que veinte años después / estaríamos soñando al revés” (Pollarolo, 2013, pp. 67-68). En efecto, transcurrido el implacable tiempo, las expectativas de vida no se realizaron tal como se habían imaginado. Solo quedan los cumplidos sociales, la pequeña alegría del reencuentro y el relato de cada quien, sobre sus experiencias personales, familiares y sociales. Estas vivencias son, por supuesto, comunes, ordinarias y grises como expresión de sus vidas mediocres.

En el siguiente poema, se presenta el motivo *del desgaste de la belleza física de la mujer*: “hablan de cremas y cosméticos / comentan las bondades de la liposucción / discuten si es mejor una cirugía radical / [...] / saben que en su casa, ante el espejo / ocultará con desazón su cuerpo / sabiendo que ya es tarde” (Ibídem, pp. 70-71). En estos versos, se confronta la pérdida de la lozanía juvenil, desde dos perspectivas: por un lado, aquellas que pretenden hacerle frente al desgaste físico con todos los elementos creados por la industria de la belleza; por otro lado, aquellas mujeres que

afirman que aceptan el paso del tiempo con hidalguía; sin embargo, sufren encerradas en sí mismas la pérdida de sus atractivos.

En el siguiente poema, se configura *el motivo del fracaso de una vida*: “Alguien propone, avanzada ya la noche / leer el cuaderno de los sueños / el viejo y clandestino S.L.A.M. / donde cada una programó su futuro / [...] / Cancelado ya el futuro / desinteresadas del presente / constatamos que la tan mentada felicidad / se escapó de todas partes” (Ibídem, pp. 72-73). En estos versos, se confirman que los deseos, sueños y proyectos plasmados en el papel, en la edad florida de la adolescencia, se ha quedado solo en la intención de la escritura. No ha sido posible su realización o cumplimiento en sus años venideros. Ahora, ya mujeres maduras, con cierta melancolía, comprueban que han fracasado en sus vidas.

En el siguiente poema, se desarrolla el motivo de *la convivencia formal de una pareja cuyo matrimonio ha fracasado*: “Los domingos por la tarde / solo tiene voz el locutor / él vibra por la pasión de un gol / olvidado ya del amor / ella solo murmura / yo sueño con mis Domingos de Gloria” (Ibídem, p. 75). En estos versos, se evidencia el fracaso matrimonial, donde cada quien se ocupa de su labor. El varón se dedica a su *hobby* por el fútbol; mientras que la mujer lamenta su desdicha de ama de casa. En el siguiente poema, se insiste en el tópico *del fracaso de la relación de pareja*: “Y no estás. / Anoche te esperé y vi llegar el día / que te trajo cansado, sin ganas de hablar / mañana te cuento, dijiste. / Hoy día será, dije. / Pero te has ido” (Ibídem, p. 76).

Entonces, se reitera en el fracaso de la unión matrimonial cuyo único hecho que los mantiene unidos es el formalismo de la apariencia. El hombre desarrolla su vida personal fuera de la casa familiar; mientras que la mujer se desenvuelve en la desesperanza de constatar la agonía del amor. En los dos siguientes poemas, se presenta el motivo *del envejecimiento de la mujer*: “La vio y era ella / un poco gastada / algo quedaba de la belleza de sus piernas / [...] / era ella / atareada vistiendo a dos niños / que tiritaban con la ropa mojada” (Ibídem, p. 93). En estos versos, se configura cómo el paso de los años ha hecho que se pierda la belleza física de la mujer. Ahora,

dedicada a su oficio de ama de casa, hasta ha descuidado el mantenimiento de su lozanía femenina.

En el siguiente poema, se configura el motivo *del fracaso de la relación de pareja idealizada por la mujer*: “Lloraba, lloraba, lloraba / como lloran las mujeres / con gemidos y suspiros y ahogos / mirándose en el espejo, sonándose la nariz. / Después respiré, suspiré, me eché agua fría / y fui a la cocina. / ¿Qué tienes? Dijo él / mirándome apenas, atento a la pelea de box en el televisor” (Ibídem, p. 101). En estos versos, se enfatiza que el sueño del amor perenne entre las parejas, idealizada por la mujer como una posibilidad de felicidad eterna, no funciona en la convivencia cotidiana. Así, se proyecta una doble escena antagónica: ella dedicada a la cocina aguardando algún cumplido amoroso de su esposo; mientras que él está ocupado a su afición por las peleas de box, como buen macho que lo es.

En el siguiente poema, se presenta el motivo de *la infelicidad de la amiga libertina*: “Mírame, pareces decir / mírame y mírense / ni una sola arruga / minifalda bien llevada / los hombres voltean a mi paso / [...] / Dices / que eres informal / detestas a las buenas señoras / tienes un amante que es casado / [...] / Pero cuando avanza la noche / y el trago te hace llorar / lamentas el mal tiempo / dices que no eres feliz (Ibídem, p. 110). En efecto, la amiga libertina desarrolla su vida amorosa en función a su libre albedrío y se muestra como ejemplo de felicidad con respecto a sus amigas (mujeres bien casadas, pero infelices). Sin embargo, ella, tampoco, ha alcanzado la felicidad plena, porque en el fondo de su libertad amorosa le gustaría estar bien casada como sus amigas. En suma, por ningún lado se halla feliz la mujer.

En el siguiente texto, se presenta el motivo de *la adolescente poca juiciosa que triunfa en la vida*: “Ahora, las señoras que somos / malas y amantes madres / fracasadas pero orgullosas esposas / debemos mirarte con envidia: / tantos viajes, tanta libertad / y nosotras siempre aquí / paseando las calles de siempre / sin poder ir más lejos que a Arequipa, / tenemos que admirarte / badulaque” (Ibídem, p. 113). En estos versos, se indica que la adolescente poca juiciosa, a contracorriente de lo que suponían las amigas enamoradizas y avezadas del grupo de colegiales, ha triunfado en

la vida. Por lo tanto, le ha servido a la compañera “badulaque” desenvolverse con total libertad en cada situación de su vida adulta. Al final, este caso es una muestra extraordinaria donde una mujer puede alcanzar la felicidad plena si se libera de los moldes patriarcales.

En el siguiente texto lírico, se desarrolla el motivo *del patriarcado les reitera a las adolescentes que deben cumplir su destino de esposas*: “Las Reverendas Madres / el Reverendo Padre / la Comunidad toda / de las hijas de Santa Ana / no se cansaron nunca de repetirnos / que éramos el futuro / las esposas y madres del mañana” (Ibídem, p. 115). En efecto, la cofradía patriarcal (la sociedad, la iglesia y la familia) precisa como parte de la educación de las mujeres, desde su temprana edad, en sus destinos irremediables de convertirse en esposas. Esto es, la educación patriarcal tiene claro que los roles de las mujeres será convertirse en perfectas amas de casa. Lamentablemente, las protagonistas de este poemario, en su casi totalidad, siguieron en todas sus líneas los postulados patriarcales. Y este cumplimiento las ha conducido al fracaso de sus vidas.

En el siguiente poema, se presenta el motivo de *la insatisfacción en la madurez de la mujer*: “Dicen / que después de los 30 las mujeres envejecen pronto / malhumoradas / [...] / o se empiezan a secar / asqueadas y temerosas / de sus deseos ávidos, urgentes / les falta hombre / comentan. / Putas o reprimidas / es a la larga lo mismo. Así dicen” (Ibídem, pp.121-122). En estos versos, se indica cómo las mujeres cuando alcanzan la madurez descubren la insatisfacción, principalmente en el plano de la sexualidad. Entonces, se revela en ellas actitudes extremas, por un lado, de pronto, se convierten en libertinas. Por otro lado, se encierran en la total frustración. En el siguiente texto, se desarrolla el motivo *del fracaso de la vida prometida*: “Le cambiamos la letra / a ‘La Felicidad’ que anunciaba Palito Ortega / para convertirla / en el Himno de la Promoción: / veinte años después / las hemos olvidado por completo / no podemos cantar la felicidad original / ni tampoco la plagiada, la nuestra” (Ibídem, p. 126). Efectivamente, el fracaso ha sido rotundo, estas vidas proyectadas no se cumplieron.

Todas las promesas y los sueños se han quedado en el olvido, ni siquiera se conservan en las letras de las canciones que alguna vez tararearon. En el último poema, de esta sección del libro, como un epílogo fulminante, se presenta el motivo *del conformismo de la mujer en su rol de esposa y madre*: “tampoco es para tanto / nos hemos casado, tenido hijos / con suerte no terminaremos en un asilo / no es como lo soñamos, claro / pero sería mucho pedir” (Ibídem, p. 128). En estos versos, se expresa el total conformismo de la mujer ante el fracaso de sus vidas propias. En suma, han triunfado los postulados de la educación patriarcal, puesto que estas mujeres se han graduado con ‘honores’ como las esposas sumisas y las madres abnegadas.

En la segunda sección del poemario, se desarrolla el tópico *del recuerdo de la infancia familiar*. Así, en el primer poema, se presenta el motivo *del recuerdo de las procesiones religiosas*: “Salve, salve, cantaba María / sálvame María, Madre de Dios / de este enredo de cintas que no entiendo / y arrastro por el suelo / en el cielo una voz repetía / avanza, niña, camina / la procesión debe seguir” (Ibídem, p. 133). En estos versos, se configura cómo desde niña el sistema patriarcal las envuelve con sus creencias. Y te va amoldando con sus costumbres, que una como infante la aceptas como parte del juego. En el siguiente poema, se configura el motivo *del abuelo proyecta la vida futura de los nietos*: “Mi abuelo no quería continuar / con la tradición del despacho / y eligió de entre sus nietos mayores / a los dos más inteligentes / para que inauguraran el primer paso / al prestigio / la Profesión y la Universidad” (Ibídem, p. 135).

En estos versos, resalta la impronta de romper con la tradición de los oficios caseros que por años ha practicado la familia. El patriarca busca un futuro diferente para sus herederos. En este punto, es interesante que se considera no solo al nieto varón para un destino diferente, sino, también, es elegida la nieta. Por lo tanto, estamos ante una doble ruptura con respecto a la tradición patriarcal. En el siguiente texto, se desarrolla el motivo *del protagonismo de algún personaje particular en la vida provinciana*: “En el país de mi recuerdo / había que buscar con lupa a los pobres / un ciego tocaba quena los jueves por la tarde / y dos cojos mendigaban los domingos

después de la misa. / Teníamos un loco, el Loco Condesa / acompañante fiel de cada muerto” (Ibídem, p. 137). En efecto, en estos versos se precisa la presencia de un cuadro de personajes que le daban un cariz llamativo, con sus diferencias físicas o cognitivas, a la vida cotidiana de la provincia.

En la última sección del libro, se presenta el tópico *del romance clandestino*. Así, en el primer poema, se desarrolla el motivo de *los encuentros furtivos de los amantes*: “o en ninguna parte. / No quiero contigo en cuartos alquilados / con miedo / clandestina. / Dos horas es mucho tiempo / y muy poco: / en Las Bahamas miraremos el mar azul / bajo palmeras y sobre arena blanca / sin reloj. / Aquí, no sabría mirarte a los ojos / mientras invento una mentira” (Ibídem, p. 147). En estos versos, la protagonista es una mujer madura, quien ha experimentado el fracaso de un matrimonio. Entonces, decide aventurarse en un nuevo romance, pero clandestino. Puesto que mantiene el temor al qué dirán los integrantes de la comunidad patriarcal. En el siguiente texto, se incide en el motivo de *los encuentros clandestinos de los amantes*: “En la recepción nos exigieron nuestros documentos de identidad: nombre y apellido, edad, profesión, estado civil, dirección. La mujer nos miraba y escribía impasible. Como si no supiera, pero sabiendo. Mi rubor adolescente no hacía juego con mi edad: cuando me di cuenta me ruboricé aún más” (Ibídem, p. 159). En efecto, la mujer no puede darse el gusto de los encuentros amorosos en función de su libre deseo. Puesto que el deseo femenino está condenado a desarrollarse en el secreto, entre las cuatro paredes. Esta situación es mucho más condenable en el contexto de una mujer madura. Por lo tanto, no queda otra salida que someterse a la humillación de sentir temor a ser descubiertos. Sin embargo, nuestra protagonista no se somete a la prohibición, más bien decide experimentar el gozo en todas sus aristas.

En el último poema, se desarrolla el motivo de *la soledad de la mujer ante el abandono del hombre*: “Me ha salido un grano en la frente / en el medio de la frente / sobre la nariz. / ¿Has estado muy nerviosa? / ¿Comes demasiado grasa? / ¿Hace cuánto tiempo que no haces el amor?” (Ibídem, p. 161). En estos versos, se configura cómo el fracaso de una relación amorosa conlleva a que la mujer sufra una diversidad de males, conflictos y ansiedades. Como respuesta a esta situación desesperante,

hasta el organismo se revela con una erupción granular como respuesta ante el dolor de la soledad. En suma, no sirvieron de mucho los encuentros furtivos con algún amante. Puesto que el problema reside en la formación patriarcal que ha diseñado los roles de madre, esposa y mujer que deben cumplirse inexorablemente.

En efecto, los poemas de EMS muestran que el proyecto de vida, que las mujeres se han trazado, no encaja en el orden de prioridades, valores y expectativas del sistema falocéntrico, porque la voz lírica confirma el rol de la mujer es ser sirvienta, acompañante. La única que se atreve a vivir en contra de estos roles androcéntricos es la *badulaque*; sin embargo, su misma voz expresa su desencanto.

3.2.1.3. Temas, tópicos y motivos en *La ceremonia del adiós*

En este tercer libro de Giovanna Pollarolo, se desarrolla el tema de *la agonía del amor*. Puesto que poema a poema, la protagonista expresa su sufrimiento superlativo ante la partida del amado. A pesar de que este le ha enfatizado, más de una vez, que ya no la ama, que no habrá vuelta atrás, la mujer se resiste a la finalización de la relación amorosa. Es tanto el dolor por la separación que se aferra a todos los recursos naturales, sentimentales y sobrenaturales con el afán de que el amado vuelva. Pareciera que la vida sin él no tiene sentido, no funciona, no es posible.

El libro está segmentado en tres secuencias temáticas: en el primero, el dolor insondable por la ruptura de la relación de pareja; en el segundo, se centra en el afán del olvido, aunque se constata su imposibilidad; en el tercero, la súplica interminable ante todas las deidades para que vuelva, por fin, el amado. En suma, estas tres secuencias temáticas configuran la absoluta dependencia de la mujer al lazo afectivo del hombre. Incluso ella está dispuesta a la subordinación completa. Al final, el yo desnudo se lacera hasta la conmiseración por la pérdida del bien amado, que nosotros los lectores, nada podemos hacer para evitar tanto sufrimiento, tanto desgarramiento, tan larga agonía.

En la primera sección del poemario, la “Noche oscura”, se desarrolla el tópico de *la laceración por la ruptura definitiva de la relación de pareja*. Si bien, el título hace un guiño a la “Noche oscura del alma” de San Juan de la Cruz, el tópico que se configura en los poemas de Pollarolo se inflama de dolor infinito por el bien amado perdido. En el caso, del poeta místico, en su texto se celebra el encuentro del amor divino. Así, en el primer poema, se presenta el motivo *del fin de la ruptura de pareja*: “Esa navidad él me contó / que yo ya no estaba en sus sueños: / había visto muchas puertas y oscuros callejones. / También me advirtió de la inmensa pena / que le daba tener que decirme / sus infinitos deseos / de acariciar otro cuerpo” (Pollarolo, 1998, p. 15). En efecto, para el varón el afecto amoroso con respecto a su esposa ya era un hecho concluido. Ningún sentimentalismo ni consideración lo anima con las circunstancias dolorosas que empieza a experimentar la mujer. En cambio, ella continúa con su proceder de esposa detallista y le sigue haciendo regalos.

En el siguiente poema, se reitera en el motivo *del alejamiento del amado*: “Como conserva aún una tibia esperanza deja conectado el contestador automático *no vaya a ser que llame, no vaya a ser.* / [...] / Cuando regresó, el botón rojo anunciaba una llamada. Era él y solo dijo ‘que pases un feliz año’” (Ibídem, p. 16). En estos versos, se confirma la partida del amado. La celebración de la llegada de un nuevo año es una fecha de suma importancia para una pareja donde deberían estar juntos en el compartir festivo; sin embargo, en este caso, cada quien se halla por su lado: la sufrida mujer aguarda la llamada; mientras que el hombre celebra en otro lugar, seguramente, con otra mujer.

En el siguiente poema, se presenta el motivo de *la dependencia de la mujer hacia el hombre*: “Pero yo no me atrevo a moverme porque no sé dónde ir. Nunca puse atención a las flechas, a los números, a los colores, a los lugares. Solo a su espalda: me bastaba saber el color de su camisa para no perderlo” (Ibídem, p. 22). Entonces, es tanto la dependencia de ella hacia su hombre, que toda actividad cotidiana, por más nimia que fuera, se organizaba en torno al liderazgo del varón. En el siguiente texto lírico, constituido por dos partes: en la primera, se recrea el motivo de *la ineludible separación*: “EL ÚLTIMO VIAJE QUE HICIMOS JUNTOS / fue de La Boca del Río a Tacna,

la noche del último / domingo de carnaval. / Durante todo el camino / no dejé de repetir *se me rompe el corazón* / mientras me explicabas las razones que te habían llevado / a decidir / que nuestras vidas debían separarse” (Ibídem, p. 32). En efecto, se reitera una vez más, como para que el sufrimiento de la protagonista se justificara, que el rompimiento de la pareja no tiene punto de retorno. Pareciera que estas certezas del final de una convivencia le darán un marco propicio al sufrimiento sin fin de la mujer.

En la segunda parte, se desarrolla el motivo *del inicio del romance*: “EL PRIMER VIAJE QUE HICE CONTIGO / fue de Tacna a La Boca del Río / un sábado de invierno por la mañana. / Compraste dos inca Kolas y dos mixtos en el Italia / y yo saqué a escondidas dos toallas de mi casa. / [...] / Ahí mismo, en la arena / junto a la inmensa roca que nos protegía del viento / hicimos el amor por primera vez” (Ibídem, pp. 33-34). En estos versos, se recuerda el maravilloso inicio del romance cuando los juramentos amorosos se repitieron hasta la obnubilación.

En la parte final de este texto, se halla un párrafo como epílogo donde se plasma el motivo del dolor insondable por la partida del amado: “Tuve que detener el auto al costado de la carretera / lloré hasta cuando el sol me hizo saber que era mediodía / y el calor me agobiaba” (Ibídem, p. 34). En suma, este poema se configura como un marco básico con respecto al desarrollo de esta historia amorosa. En la primera parte, se recrea el marco de la separación; en la segunda, el marco del inicio del sublime romance. Y, en el epílogo, el marco del presente doloroso. En esta perspectiva, este texto lírico se evidencia como un poema que semánticamente resume el contenido del poemario.

En el siguiente poema, se presenta el motivo de *la melancolía por la ausencia del amado en una situación de enfermedad*: “La cama es demasiado grande / para mi fiebre y mi frío, no estás tú para alcanzarme un vaso / de limonada caliente / [...] / y yo tomaba rezongando / como si fuera tu bebé” (Ibídem, p. 41). En estos versos, se confirma la extrema dependencia de la mujer al hombre. Incluso la ausencia del amado agrava el mal somático. Ahora, a partir de este poema se puede colegir que el

gran mal que envuelve a la mujer dependiente es su educación patriarcal. En el siguiente poema, se reitera, el motivo de *la insondable pena por la ausencia del amado*: “En la noche, despierto. / Me demoro en comprender que no he soñado una / pesadilla. / Me levanto y registro la casa: / el ropero está vacío / como vacíos tus cajones y tu mesa de noche” (Ibídem, p. 46). En efecto, la temporada en el infierno del sufrimiento no amaina y, efectivamente, el mal del amor se constituye en una auténtica pesadilla cotidiana de la mujer abandonada.

En el siguiente texto, se vuelve con el motivo de *la laceración de la soledad*: “te despiertas a medianoche / enciendes la luz y la luz no se enciende / caminas a oscuras, adivinando. / O te quedas pensando / tratando de olvidar que tienes sed. / O frío / tanto frío, tanto frío” (Ibídem, p. 50). En estos versos, se recrea por enésima vez el manto de la soledad que corroe a la víctima de la educación patriarcal. En el último poema, de esta sección, para redondear el sinsentido de la mujer enamorada, se presenta el motivo de la imposibilidad del olvido: “Me explico: / desde que te fuiste, cada mañana escribo tu nombre en el espejo. En la soledad del baño lleno del vapor que todo lo empaña, en lugar de limpiar el vaho con un trapo o un pedazo de papel, mi dedo recorre la superficie del espejo y escribo tu nombre” (Ibídem, p. 51). En estos versos finales, se llega a la configuración de un fetichismo amoroso hacia el hombre amado. Por lo tanto, la postura dolorosa de la protagonista ronda con la pérdida del raciocinio elemental: esta mujer sigue amando hasta el enloquecimiento al hombre que la dejó por otra mujer.

En la segunda sección del poemario, se presenta el tópico *del afán de olvidar al bien perdido, pese a la imposibilidad de su consumación*. Así, en el primer poema, se configura el motivo de *la aceptación del fin de una relación amorosa*: “Deberías regocijarte, me dicen. Regocijarse y celebrar el haber salido de su vida. Eras un parásito pegado a su cuerpo, una planta. Y mírate ahora, puedes escoger tu propio jardín, crecer a la luz del sol, viva, libre como un naranjo o un sauce llorón” (Ibídem, p. 55). En estos versos, se evidencia la alegría de las otras personas por el fin de este romance; sin embargo, la protagonista no está muy convencida del fin de esta relación.

En el siguiente poema, se desarrolla el motivo de *la imposibilidad del olvido definitivo*: “El roce del brazo de un hombre / sentado casualmente a mi lado / me recuerda tu brazo” (Ibídem, p. 56). En efecto, cualquier situación que sucede en torno a esta mujer abandonada es asociada de inmediato al bien perdido. En esta perspectiva, la laceración por la separación a pesar de buscar una nueva vida no se concretiza; puesto que la presencia omnisciente del exesposo siempre estará presente. Ahora, en esta búsqueda de la liberación de la infausta experiencia amorosa, se propone el motivo de *la esperanza de hallar la felicidad*: “Sonreí recordando el tiempo de los almuerzos familiares / cuando una copa derramada / al azar / significaba ‘felicidad’ ‘felicidad’. / [...] / Tiempo atrás se me derramó el café sobre la alfombra / y lloré. / Hoy he sonreído, como mi madre y como yo cuando era niña” (Ibídem, p. 61). En estos versos, se vislumbra una aparente lucidez de la mujer enamorada, pareciera que por fin asumirá la situación del abandono por parte del amado. Y empezará una nueva vida.

En el siguiente texto lírico, en concatenación con el motivo anterior, por fin, la sufrida protagonista ha decidido vivir nuevas experiencias amorosas. Entonces, tenemos el motivo de *la aventura del goce amoroso* “como adolescentes / como clandestinos, como enamorados / ¿qué hago aquí?, me pregunto de pronto / qué hago, caminando a las 2 de la mañana / con un hombre al que apenas conozco / caminando por las calles de Barranco / [...] / Cuando desperté, él dormía / me puse la ropa, salí en silencio” (Ibídem, pp. 63-65). Entonces, pareciera que la mujer que sufre tanto por el abandono del amado, ha decidido olvidarse del exesposo con la compañía de algún amante ocasional. En suma, se celebra el atrevimiento de querer empezar de verdad una vida nueva, no obstante, ligada a la de un hombre.

En el siguiente poema, se presenta el motivo *del azar une a las parejas, pero no es el azar, el que los separa*: “Si esa tarde yo no hubiera pasado por la calle Zela en el preciso momento en el que tú caminabas por la vereda izquierda, no nos habríamos encontrado, no viviríamos en esa casa donde él, años después, fue a buscarla una noche. ¿Es así la vida?” (Ibídem, p. 66). En estos versos, se configura cómo el amor

surge de improvisto con esa unión maravillosa que conlleva a la felicidad de los amantes. Sin embargo, se ha comprobado que el final de esta relación no es producto del azar; es más bien una suma de situaciones cotidianas que conducen al rompimiento final de la relación de pareja.

Y, en el último poema de esta sección, se desarrolla el motivo *del recuerdo del primer viaje con el exesposo*: “fue al norte / íbamos a un lugar del que yo solo sabía que estaba antes / de Chimbote / [...] / Antes de llegar al balneario / detuvo el auto en una playa / y me contó que cuando viajaba solo por esa carretera / soñaba, sin conocerme, con bañarse ahí conmigo” (Ibídem, p. 68). En efecto, para la protagonista abandonada ha sido imposible el olvido definitivo del bien perdido. Por lo tanto, ha fracasado en la búsqueda de una vida nueva. Al final, está inamovible la presencia omnisciente del pequeño dios: el amado que la abandonó. Sin embargo, nuestra protagonista está dispuesta a todas las súplicas, pedidos y juramentos, con el fin de que vuelva el exesposo.

En la tercera sección de este poemario, se presenta el tópico de *las súplicas a todas las deidades para que vuelva el bien perdido*. Esto es, la mujer sufriente no ha podido superar el abandono, entonces, emerge en ella la desesperación extrema ante esta ausencia que la atormenta. Por lo tanto, decide jugarse hasta las últimas consecuencias su deseo de recuperar, a como dé lugar, el bien perdido. Para ello, sube al último escalón de la humillación: la súplica desquiciada a todas las deidades divinas o paganas para que estos le confieran el pedido: el retorno del amado a sus brazos. En este contexto, en el primer poema, se desarrolla el motivo de *las plegarias a Dios para que la ayude a olvidarse del bien perdido*: “DIOS TE SALVE MARÍA / bórralo de mi vida / como si no hubiera existido / llena eres de gracia / guíame donde una bruja experta en amores” (Ibídem, p. 78). En estos versos, se revela el afán contradictorio en la actitud de la sufriente; por un lado, le reza a Dios para que la ayude a olvidarse del hombre; por otro lado, le pide al mismo Dios que le recomiende con una bruja para que le solucione humanamente el dolor y pueda recuperar a su amado.

En el siguiente texto, se amplía la humillación de la mujer abandonada, y, en este marco, se presenta el motivo de *la sumisión amorosa*: “Yo jadeo por ti. / Muero por tu mano en la mía / sueño con tu abrazo / [...] / sé que me despreciarías / como a una perra pegajosa y babeante / que no deja de mover la cola / la lengua afuera / cuando llegas; / que se orina en las alfombras / cuando presiente una caricia” (Ibídem, p. 81). En efecto, la disposición hasta la plena humillación está disponible en la mujer doliente, quien solo aguarda el regreso de su amado para complacerlo en todos sus pedidos o deseos.

En el siguiente poema, se desarrolla el motivo de la peregrinación ante la virgen sagrada del lugar donde mora la mujer abandonada: “He llegado de rodillas, sin zapatos / transitando el estrecho camino / y te ofrezco mi sangre derramada / ahora y todos estos años, / Santísima, / para que intercedas por mí ante Él / que como él no me quiere escuchar” (Ibídem, p. 85). En estos versos, se revela un doble abandono, por un lado, Dios no atiende las súplicas de la sufriente; por otro lado, el amado tampoco accede a sus pedidos de regreso al lecho del amor que ella le ofrece. Entonces, queda, en última instancia, la intercesión de la Virgen.

En el siguiente texto lírico, se presenta el motivo de *las plegarias a las fuerzas sobrenaturales con el fin de que interceda por el regreso del amado*: “miró al cielo: el primer día de luna llena, a la hora exacta / dijo la bruja de Sama / [...] / ¡Devuélveme a mi amante! gritó mirando a la luna / repite, dijo mirándome apenas / yo avergonzada, yo incómoda” (Ibídem, pp. 95-96). En efecto, ante la continuidad del sufrimiento insondable, es pertinente que la mujer abandonada acuda a la ayuda de los chamanes y brujas. Por lo tanto, en esta lucha por recuperar al bien perdido, se vale desde la ayuda divina hasta la ayuda de las creencias populares.

En otro poema, se sigue con el motivo de las plegarias a los dioses tutelares, en sintonía con las costumbres familiares de la peregrinación: “La cruz está en la punta del cerro. / Allí se salvaron, cuentan los viejos, / los pescadores y sus familias / cuando el mar se salió una noche” (Ibídem, p. 97). En estos versos, está sugerido que la mujer abandonada seguirá con la tradición familiar del peregrinaje hacia la cruz enclavado

en lo alto del cerro para pedirle suplicante y con honda fe que interceda por el regreso del amado. En el último poema, de esta sección, se desarrolla el motivo *del reencuentro con el amado solo para confirmar que la separación es un asunto concluido*: “Milagro de milagros / amanecía en plena noche / y él acaba de llegar. / Me dio un beso, bebimos, bailamos. / Bendije, entonces, mis peregrinaciones / [...] / Pero él, acabada la fiesta, se deshizo de mis brazos / y dijo: no sé por qué he venido / no te amo, / no sé qué estoy haciendo aquí” (Ibídem, pp. 100-101). En estos versos, como una estocada final, se reitera que el amor que sentía él por ella ha terminado hace tiempo. Por lo tanto, tantas plegarias, tantas súplicas y tantos ruegos no detendrán la agonía del amor. Entonces, este inexorable dolor por el bien perdido no tendrá remedio ni solución, puesto que ni las deidades ni los dioses nada pueden ante la finalización del amor humano.

En resumen, el libro *La ceremonia del adiós* confirma que la educación sentimental / emocional que ha recibido la mujer configura la absoluta dependencia de la mujer al lazo afectivo del hombre. El objetivo es mostrar los vicios de este tipo de educación que las ha convertido en seres anodinos y agónicos.

3.2.1.4. Ejes temáticos en la poesía de Giovanna Pollarolo

Una vez que se ha precisado con cierta amplitud los temas, los tópicos y los motivos presentes en los poemarios de Giovanna Pollarolo, sería pertinente indicar, ¿en cuál de los dos grandes grupos temáticos se ubica la poesía de nuestra autora? Esto es, entre el *tema del héroe* donde se prioriza la especificidad simbólica del personaje o el *tema de la situación* donde el protagonista se convierte en parte del entramado narrativo; ¿dónde se adscribe la obra de Pollarolo? Sin ninguna duda, esta obra poética pertenece al segundo.

Así, en este tipo de tema, el protagonista se desenvuelve como parte de una trama compleja y se constituye en un sujeto más entre el grupo de protagonistas. En este tipo temático, en el que resalta el caso de Edipo, la protagonista está subordinada a los caprichos del amado. En esta línea, la mujer sufriente vive el día a día entre la

angustia, el dolor y la desesperación. Prácticamente, su vivencia cotidiana ya no le pertenece; más bien actúa como una esclava del destino, del libre albedrío, del azar o del caprichoso desamor.

Así, en el primer libro de Giovanna Pollarolo, se desarrolla el tema de *la vida cotidiana de la mujer*. La existencia de la mujer está enmarcada en tres momentos: primero, en el tiempo de Jesucristo, las mujeres que acompañaron al Mesías cumplen roles que se les han asignado. Segundo, se resaltan los roles de las mujeres de la casa de la protagonista, principalmente se destaca el rol que cumplía en el hogar la abuela quien naturaliza los roles en el hogar o el ámbito privado - doméstico. Y, tercero, en un tiempo presente, se detalla la existencia rutinaria y anodina de la protagonista. Entonces, queda claro que las mujeres protagonistas de estos textos se mueven como criaturas que dependen de otros sujetos o de las decisiones de estos.

En el segundo libro, se configura como tema *el balance de vida de la mujer*. Entonces, en el contrapunto de autocríticas, cada protagonista comprueba que, por diversas situaciones de la vivencia cotidiana, sus proyectos o sueños de vida no se han cumplido tal como lo habían planificado en su adolescencia. Al final, es la confirmación del fracaso porque estas mujeres no buscaron ser las protagonistas de sus vidas; sino ser la comparsa de sus hombres. Y es en este contexto que la mediocridad o el conformismo las ha atrapado.

En el tercer libro, se desarrolla el tema de *la agonía del amor*; donde la protagonista ya no depende de sí misma, su vida se halla pendiente del hilo del desamor que le profesa, como si fuese un dios maligno, su amado. Por lo tanto, en este libro es mucho más evidente el *tema de la situación*, puesto que la protagonista se convierte en una pieza viviente del sufrimiento amoroso. Este sujeto femenino no para de sufrir poema tras poema, su angustia inconmensurable le impide cualquier proyecto de vida nueva. Al final, ni siquiera se atreve a cortejar con la muerte, pareciera que su único motivo de existencia es el sufrimiento eterno.

3.3. La figura de un sujeto femenino sufriente

En esta parte de nuestro estudio, buscaremos indicar cómo se construye en los poemas de Pollarolo la figura de un sujeto femenino sufriente. Para ello, nos apoyaremos en el estudio de Walter Mignolo (1982, pp. 131-148), quien explica los procedimientos de construcción del *yo lírico en la poesía vanguardista*. En esta perspectiva, queremos precisar algunas categorías que nos ayudarán en nuestro cometido analítico.

La enunciación, en la lírica, presenta dos problemas: [...] el primero, el de la correferencialidad entre el yo del poema y el autor, entre el rol textual y el rol social; el segundo, el de la figura o imagen del poeta que se construye en el poema. Si bien ambos aspectos requieren tratamiento separado, las soluciones a uno incidirán necesariamente en las soluciones que demos al otro (Mignolo, 1982, p. 147).

En efecto, si bien existen lectores que consideran que un poeta plasma en el texto lírico su “experiencia de vida real”; en el plano de las precisiones teóricas, se ha zanjado con claridad esta aparente confusión. Ha quedado explícito que en todo discurso lírico, por más que la distancia entre la enunciación y el enunciado se acortan y casi se funden, el “yo poético” designa estrictamente a un sujeto de enunciación. Por lo tanto, el enunciado lírico es una expresión pragmática que contiene su propio mundo recreado. En algunos casos, este mundo representado se acerca a la experiencia personal del poeta, como en los poetas románticos; en otros, lo que se dice en el poema no concuerda con la experiencia humana, como en los poetas vanguardistas.

En nuestro análisis, no nos ocuparemos del rol social del escritor; más bien, nos centramos en los detalles textuales de la construcción de la figura del poeta en el poema. Esto es, la voz de la mujer sufriente, que aparece en cada uno de los textos pollarolianos, tendrá su base en las informaciones que cada poema nos provee o nos sugiere. Asimismo, en sintonía con los postulados desarrollados por Walter Mignolo

(Ibídem, p. 136), analizaremos un grupo de poemas representativos que nos permitirán inferir la figura de una mujer sufriente. Entonces, primero indicaremos cuatro procedimientos que en los poemas actualizan aquella figura señalada: 1) su adscripción como sujeto femenino; 2) su situación social; 3) su subordinación al sujeto varón, y 4) su rol de mujer como alma en pena. Luego tomaremos en cuenta algunos comentarios metatextuales sobre la creación escritural de la poeta tacneña.

a) La feminidad del yo lírico

En *Huerto de los Olivos* (1987), en la segunda sección, se manifiesta claramente una voz de mujer que indica su identidad femenina: “bien difícil es ser la musa de un poeta en estos tiempos / eres su mujer y él se aprovecha / de todas esas imágenes que lo asfixian / una casa una mujer unos hijos / y él hubiera querido alas / pero construyó una casa / lee el periódico y hace el amor todo el día / cada vez con menos entusiasmo / con más desasosiego / por las noches escribe / habla mal de ti / y cuando te encuentras en esos poemas / quisieras borrarlos porque a romperlas no te atreves” (Pollarolo, 2013, p. 47). En efecto, la voz lírica se identifica como un sujeto femenino: “bien difícil es ser la musa de un poeta”, “eres su mujer y él se aprovecha”. Asimismo, se reconoce que el rol de este sujeto femenino es el de servir al hombre “eres su mujer y él se aprovecha” y quedarse en la sumisión “quisieras borrarlos porque a romperlas no te atreves”.

En *Entre mujeres solas* (1992), en el primer poema del texto aparece explícitamente una voz que precisa su identidad femenina: “Estás igualita me dice. / Los años no han pasado por ti, le miento. / Me casé, tengo dos hijos, decimos las dos a la vez” (Ibídem, p. 67). En estos versos, el diálogo reúne a dos amigas que intercambian cumplidos sobre sus presencias físicas. Asimismo, confiesan sus roles de esposas y madres. Además, este poema funciona como un marco que configura el resto de los textos donde un grupo de mujeres realizan, en un contrapunto de voces, el balance de sus proyectos de vida.

En *La ceremonia del adiós* (1998), al igual que en los libros anteriores, desde el primer poema aparece con total nitidez un yo lírico que corresponde a un sujeto femenino: “Esa navidad le regalé una almohada. / Una almohada no es más que un regalo. / Pudo haber sido un libro / una corbata, un perfume, un reloj. Pero le regalé una / almohada. / Esa navidad él me contó / que yo ya no estaba en sus sueños” (Pollarolo, 1998, p. 15). En estos versos, la voz del sujeto femenino se configura a partir de un hecho cotidiano: la mujer le regala un presente por las fiestas navideñas a su amado. Y, en este proceso del compartir familiar “él le aclara que su relación de pareja ha terminado”.

En resumen, en estos versos representativos que corresponden a los tres poemarios de la poeta, se reitera la identidad de una voz que corresponde, sin ninguna duda, a un sujeto femenino. Esta precisión de la identidad femenina que pareciera ser tan obvia, porque la autora es una ciudadana mujer, se puede identificar en el nivel textual con claridad incluso si fuesen textos líricos anónimos.

b) Los roles del yo lírico

Este segundo procedimiento nos permitirá indicar los roles que cumple el yo lírico. En *Huerto de Los Olivos* ya aparece el rol de la mujer dependiente del hombre: “sucede que no siempre olvido / a veces me sorprende / parada en una esquina / esperando tu voz / en la voz que al descolgar un teléfono saluda / algunas noches apareces en mi sueño / distante / confundido” (Pollarolo, 2013, p. 42). En efecto, se evidencia la presencia de una mujer abandonada por el amado, ella vive pendiente de alguna señal de comunicación que aquel se digne en expresarle para que ella alcance la felicidad.

En los siguientes versos, se presenta el motivo de la vida cotidiana doméstica: “a nosotras y a ti nos ganó el tiempo / no alcanzaste a preparar el gran almuerzo / de domingo que desde el barco soñaste / todas las sillas ocupadas / cientos de raviolos y copas de vino / el ajetreo de la cocina” (Ibídem, p. 54). En estos versos, se configura el rol de amas de casa que deben cumplir las mujeres, el yo lírico resalta la figura de la

abuela migrante, quien desde siempre ha tenido claro su rol de cocinera. En esta perspectiva, se halla inmersa la nieta que se identifica como la voz lírica del texto.

En *Entre mujeres solas*, se continúa con la presencia de la mujer en su rol de ama de casa: “Les he contado que por las mañanas / despido a mi marido / desde la ventana, una sonrisa / nuestro hijo en mis brazos / voy todos los días al mercado / me adorno a media tarde / mientras estreno en la puerta / la sonrisa de bienvenida” (Ibídem, p. 78). En estos versos, la voz lírica nos confiesa la medianía de su vida de mujer casada, ama de casa diligente; no obstante, se confiesa inconforme con su rol de mujer que tiene que complacer en sus diversas necesidades al marido. En los siguientes versos, aparece el rol de la amante inconforme: “cada noche / rezo para que llegue tarde / no me toque / hace años que odio su olor, las puntas de su bigote / sus jadeos” (Ibídem p. 88). En efecto, el tedio de la relación en pareja ha conllevado al rechazo por parte de la mujer; puesto que ella en ningún caso es tomada en cuenta como un sujeto viviente por el hombre. En los quehaceres de la convivencia de pareja, ella está solo para complacerlo y ante el fracaso de sus expectativas surge el desencanto.

En *La ceremonia del adiós*, se reitera el rol de la mujer como ama de casa inconforme: “Pero ahora quiero gritarlo en tu cara / gritarte / la vida es algo más / que las paredes de una casa / una puerta y una llave para entrar / más que un beso de buenas noches / facturas, mercado, papeles, trabajo, la misma cara de mujer / día a día” (Pollarolo, 1998, p. 26). En estos versos, el tedio de la mujer como ama de casa ha llegado a su límite. Ella está dispuesta a encararle a su amado que esta existencia cotidiana ya no le agrada ni la complace ni la hace feliz por ningún lado.

En los siguientes versos, se desarrolla el rol de la mujer amante, dispuesta al libre albedrío amoroso: “Yo solo celebro la nueva piel que presiento / y que me eriza / un cuerpo junto al mío / que me roza, que me toca, me humedece / he aquí: podía ser amada / no sabe quién soy, no sé quién es” (Ibídem, p. 63). En efecto, en estos versos se configura una aventura amorosa emprendida por la mujer, inconforme con su pareja oficial. Además, su relación de pareja inicial ha colapsado; entonces, la búsqueda de nuevas experiencias amorosas se percibe necesaria y justa para la mujer.

En suma, en cada uno de los textos líricos de nuestra autora, se revela los roles típicos que las mujeres desarrollan en sus vidas cotidianas: amas de casa, buenas madres, esposas diligentes, amantes insatisfechas, mujeres abandonadas por los hombres.

c) Subordinación y dependencia de la mujer

Este procedimiento se constituye en un hecho fundamental en la poética pollaroliana, porque un tópico constante en esta obra es la sumisión extrema de la mujer hacia el hombre. Hay una escena interesante en la primera sección del libro, *Huerto de Los olivos*, de sumisión femenina ante el dios varón: “Y te fuiste / con Él y una multitud. / Solo por un instante te miró / y te dio un nombre / después fuiste una oveja más, / yo no sé si tú elegiste / un destino tan así de rincón / si te gustaba ir siempre detrás” (Pollarolo, 2013, pp. 31-32). En efecto, desde los tiempos bíblicos la mujer se ha desenvuelto en su rol de sujeto sometido a las decisiones del hombre. En esta perspectiva, se sugiere la posesión machista del mismísimo hijo de Dios. Entonces, que el reinado patriarcal se conserve en nuestro tiempo no debe sorprendernos, puesto que se constituye en la normalidad de las relaciones de dominio del hombre hacia la mujer.

En los siguientes versos de *Entre mujeres solas*, se configura una nueva escena de sumisión de la exesposa al exesposo: “tú no me haces feliz / ni yo a ti / no sé si ella me quiere, tengo miedo / yo también / déjame quedarme como si fuéramos amigos / pórtate como una hermana y consuélame. / Él y ella lloraron / se abrazaron, hicieron el amor. / Ella lloró de felicidad, él se durmió. / ¿Y? / Ahora él tiene dos mujeres / ella y yo” (Ibídem, p. 79). En estos versos, suenan los ecos de la sumisión del sujeto femenino, pues está dispuesto a la humillación de compartir al hombre que ama. No le interesa convertirse en un objeto cuerpo que solo sirve para el placer carnal del varón.

En los siguientes versos, se reitera en el motivo de la dependencia de la mujer hacia el hombre: “nombro a las cosas por su nombre / al pan, pan: vino al vivo / tan cierto como cuando digo / tengo hambre / o le decía a él / sé que ya no me quieres / dame

un beso / mírame / o gemiré intermitente como el viento / romperé árboles / quebraré ventanas” (Ibídem, p. 150). En estos versos, se evidencia que la mujer, a pesar de la ruptura con su amado, sigue dependiendo de las migajas amorosas del varón.

En el siguiente libro, *La ceremonia del adiós*, el tópico de la subordinación de la mujer hacia el hombre llega hasta la exasperación o la compasión del lector. En los siguientes versos, se reitera en la configuración de la imagen de una mujer dependiente del hombre: “Nunca puse atención a las flechas, a los números, a los colores, a los lugares. Solo a su espalda: me bastaba saber el color de su camisa para no perderlo. / Su espalda y sus ojos / sus ojos / que solo a veces me miraba” (Pollarolo, 1998, p. 22). En estos versos, el sujeto femenino nunca se preocupó por su autosuficiencia, por el desenvolvimiento personal ante las diversas dificultades que suelen presentarse en la vida cotidiana. Más bien, esta mujer se había entregado a los designios de su pareja. A pesar de que no era correspondida como ella aguardaba, su entrega a la dependencia era absoluta.

En los siguientes versos, la dependencia emocional de la mujer hacia el hombre llega hasta el extremo de configurarse: ella, una bebé o una paciente; él, el padre o el médico: “o el jarabe que me obligabas a beber / y yo tomaba rezongando / como si fuera tu bebé / la boca cerrada / haciendo aspavientos / náuseas, arcadas, caprichos / feliz / de jugar a la enferma con mi doctor” (Ibídem, p. 41). En suma, era tanto la dependencia del sujeto femenino hacia el hombre, que en los momentos de alguna enfermedad, esta mujer no se sentía tan mal por la enfermedad en sí. Sino el mal que la atormentaba tenía que ver con la ausencia del amado. Por lo tanto, el mayor de los males que podría sufrir una mujer que se somete a los caprichos del hombre era la ausencia, el desamor, el rechazo o el olvido de él.

d) El rol de la mujer como alma en pena

Este último procedimiento que buscamos verificar en los textos de nuestra poeta, se erige como uno de los tópicos esenciales en la poética pollaroliana. En esta

perspectiva, esta propuesta va a contracorriente con respecto a las poéticas desarrolladas por sus compañeras poetisas como Carmen Ollé o Rocío Silva Santisteban. Para nosotros, en la poética de Pollarolo, el tópico de la mujer de alma en pena es parte esencial de su propuesta temática; en cambio, en Ollé o Silva Santisteban aparece el tópico de la mujer liberada de prejuicios y dispuestas a los placeres libertinos. Definiremos “mujer de alma en pena” a aquel sujeto femenino envuelto en una insondable tristeza, producto del desamor que le inflige su amado. Así, desde el primer libro, *Huerto de Los Olivos*, ya parece el motivo del sufrimiento de la mujer por el amado ausente: “cada noche el vuelo del zancudo / me anuncia el desvelo / escucho desde lejos el zumbido / sé que viene a mí / a espantarme los sueños / y empieza el inacabable acomodo” (Pollarolo, 2013, p. 41). En efecto, la escena del insecto revela la ausencia de la pareja, el zumbido enmarca la soledad dolorosa de la mujer.

En los siguientes versos, se describen los momentos felices que compartieron los amantes: “podía entonces jugar / faltarte / no venir a tu abrazo / pero siempre esperabas / yo sabía tus caminos tus noches / podía sorprenderte / apareciéndome de la nada” (Ibíd., p. 45). En estos versos, el yo lírico recuerda cómo se suscitaba el juego amoroso entre la pareja; sin embargo, ahora solo queda el recuerdo de aquellos encuentros. En el presente de la enunciación, resuena inacabable el dolor infinito de la ausencia del amado.

En *Entre mujeres solas*, uno de los motivos del fracaso de los proyectos de vidas de un grupo de amigas tiene que ver con el abandono o desamor del esposo, amante o pareja. En los siguientes versos, se configura el desamor que afecta a la mujer: “Otro día más que daré vueltas / adivinando tu hora de almuerzo / tu tarde de hombre atractivo / y exitoso / mi día / esperando la noche / esperando una vez más el sonido / de tus palabras salvadoras / capaces de ahogar / hasta la última sombra de una duda” (Pollarolo, 2013, p. 76). En efecto, el yo lírico femenino se halla envuelta en la tensión de la espera, mientras las dudas la atormentan. Esto es, ella no puede vivir entregada a sus propios intereses o preocupaciones; como que no depende de su proceder la

vida cotidiana. Más bien, el paso de la existencia está asociado al quehacer del amado, en ese sentido, se revela su perpetuo sufrimiento.

En los siguientes versos, se recrea la soledad de la mujer casada: “Haz que él vuelva, suplica. / Desolado / arrepentido / enamorado / pero si es mucho pedir / aburrido y cansado / medio dormido, no importa / pero trámelo / a cambio yo prometo / vestirme de morado / [...] / Pídeme lo que quieras / pero haz que vuelva /te lo ruego Señor. Amén” (Ibídem, p. 83). En estos versos, se acude a la ayuda divina para que vuelva el amado. A pesar de que, de todas maneras volverá este objeto deseado, puesto que es el esposo; el yo lírico tiene la necesidad del urgente regreso. Como si la existencia no tiene sentido si el bien deseado no está a su lado.

En *La ceremonia del adiós*, se desarrolla el tema de la agonía del amor; en ese sentido, en esta obra se recrea con mayor luminosidad el tópico de la mujer de alma en pena. En los siguientes versos, se pide mediante una súplica el regreso del bien amado: “Si fuiste Tú el artífice / si ante Ti juramos / que seríamos el uno para el otro / en la enfermedad y en el dolor / en las buenas y en las malas / ¿qué te cuesta, Señor / poner en su corazón un poco de amor, / en su cabeza, un poco de razón; en su piel, un poco de deseo? (Pollarolo, 1998, p. 79). En efecto, es tanto la angustia que envuelve a la mujer, que ella se atreve a reclamarle a Dios su inacción, o acaso, su poca ayuda.

En los siguientes versos, la angustia insondable ante la ausencia del bien perdido, lleva al yo lírico a la absoluta sumisión: “Eres mis Señor / y debes cuidar de esta sierva / ante Ti hincada / mira mi abatimiento, sácame de mis angustias / de este valle de lágrimas en el que vivo / mis días están en Tus manos / mis manos alzadas solo ansían Tu benevolencia / llévame contigo” (Ibídem, p. 82). En estos versos, la desesperación infinita conduce a la mujer sufriente al delirio de endiosar al amado. Así, en lugar de dirigirse a Dios para que interceda ante el desamor; ella se dirige a su dios personal, puesto que este es el único ser “divino” que puede apaciguar su melancolía, calmar su dolor, acompañar su soledad.

En los siguientes versos, la hiperbólica pena conduce a la mujer doliente a que esta acuda al auxilio de la divinidad popular: “¡Devuélveme a mi amante! Gritó mirando a la luna / repite, dijo mirándome apenas / yo avergonzada, yo incómoda / [...] / ¡Devuélveme a mi amante! / ¡Tráelo! / ¡A mi casa! / Arrojó al fuego la rama de laurel. Me dio la harina / y la manga de la camisa que besé como si fuera / el cuerpo perdido de mi amado / ¡Que así se incendie tu carne, infiel! / Que así se incendie. / Lloré / ella me dio un pañuelo: / ahora debes velar en soledad, dijo, hasta el amanecer” (Ibídem, p. 96). En estos versos, la inconmensurable pena en la cual sobrevive esta mujer doliente, la conduce al desquiciamiento de la razón lógica, entonces, ella acude a la ayuda de una bruja.

En suma, en todo el proyecto lírico de Pollarolo, poema tras poema, la presencia de la mujer está configurada como un alma en pena. En cada verso analizado, esta imagen aparece de manera sugerente; en otros se muestra de manera explícita: una voz atormentada por el abandono, el desamor o el engaño. Por lo tanto, este yo lírico sufriente por penas de amor insondable se constituye en la mujer con alma en pena.

3.3.1. Metatextos en la configuración de la mujer sufriente

Walter Mignolo sostiene que no son suficientes las interpretaciones inferidas de los textos líricos para validar la propuesta poética de una obra. En ese sentido, el análisis textual deberá ser confrontado con las opiniones metatextuales desarrolladas por la autora. En nuestro estudio hemos defendido que los enunciados líricos son expresiones recreadas por la poeta, esto es, desarrollan su propio contexto pragmático. Esto es que los temas, tópicos y motivos expuestos no se constituyen en el vaciamiento textual de una experiencia de vida. Entonces, nuestra autora revela su arte poética.

Debo decir también que desde *Huerto de Los Olivos*, y con mayor énfasis tras *Entre mujeres solas* y *La ceremonia del adiós*, se dijo que esta poesía era ‘testimonial’, ‘confesional’, ‘autobiográfica’. Yo me resistía a tales calificativos: no había tenido la intención de testimoniar ni de confesar nada; tampoco de escribir

poemas como si se tratara de un diario de vida. Solo quería explorar sentimientos, elaborar viejos y nuevos miedos, el paso del tiempo, los cambios del amor, la nostalgia, la conciencia del fin, las furias y las penas. Pensaba que gracias a la palabra era posible entender, iluminar oscuridades, ver tras las sombras; descorrer 'tupidos velos'. (Pollarolo, 2013, p. 14)

En efecto, estas reflexiones que expresa Pollarolo complementan nuestra postura defendida líneas arriba. Así, estas ideas metatextuales en torno a la escritura poética revelan la conciencia creativa de la poeta; con claridad se indica que el texto lírico está asentado en un tamiz ficcional. Obviamente, como lo señala la poeta, cada tema, tópico o motivo que se plasma en el texto está basado en alguna experiencia humana. Por lo tanto, queda, claramente, descartado que el texto pollaroliano se constituya en un vaciamiento literal de la existencia cotidiana de la ciudadana Giovanna Pollarolo. También, es interesante la idea expresada por la autora, en el sentido de que los temas que le interesaban plasmar en el poema eran los sentimientos humanos. Citamos una entrevista que podría confirmar el germen de su temática.

Yo escribo desde un profundo sentimiento de soledad que va más allá de la realidad, es algo interior y creo que es un tema de todos los seres humanos, pues como bien dicen, una vez que nos separamos de la madre nos quedamos solos y morimos solos, y la soledad es aprender a estar con uno mismo y mientras mejor avances en el conocimiento de ti vas a llegar a tener una vida más plena y armoniosa, aunque es un trabajo que nos toma la vida entera. (Entrevista con Jaime Cabrera).

Entonces, va quedando claro el interés temático de la autora, esto es, a ella le interesaba plasmar en sus textos el profundo sentimiento de la soledad, como una perspectiva de la experiencia humana. Así, como otras poetisas están interesadas en el tópico del goce del erotismo descarnado como una forma de liberación del tutelaje patriarcal. En este caso, las preocupaciones estéticas giran en torno a cómo se puede vivir envuelto por la bruma de la soledad, la inconmensurable pena o el duelo doloroso del desamor. La obra poética de Pollarolo no está amparada en la experiencia vivencial de la autora; sí, en la experiencia humana, donde la pluma del

gran observador hurga en las profundidades, muchas veces, contradictorias; otras, sublimes de las diversas vivencias, experiencias, modos de vida del ser humano.

3.4 *Verba* o dicción coloquial en la poética de Giovanna Pollarolo

El discurso poético está constituido esencialmente por dos categorías estructurales: la *res* y la *verba*. La primera viene a ser la construcción del contenido; mientras que la segunda, se define como *la dicción formal del texto*. Líneas arriba nos hemos ocupado ampliamente sobre la *res* de la poética pollaroliana a partir de las precisiones de los *temas*, los *tópicos* y los *motivos* que aparecen en cada uno de los tres poemarios de la autora. En esta parte de nuestro estudio, nos ocuparemos de señalar las particularidades formales de la *verba* de su proyecto lírico.

Pretendemos resaltar las características de la estructura de la superficie del texto lírico (Albaladejo, 1999, p. 9). En esta perspectiva, creemos que esta dicción lírica se ubica dentro de la corriente latinoamericana denominada *poesía coloquial*, que tiene como sus principales representantes a Ernesto Cardenal, Mario Benedetti, Roque Dalton, Antonio Cisneros, Juan Gelman, Nicanor Parra, José Emilio Pacheco, entre otros notables poetas que alcanzaron la plenitud de su desarrollo poético a partir de la década del 60.

En esta línea interpretativa, nos apoyaremos en los aportes de categorización de la poética coloquial hispanoamericano desarrollada por Carmen Alemany (1997). Quien sostiene que existe un entrecruzamiento de coincidencias estilísticas y extratextuales comunes entre los poetas latinoamericanos de los 60, que permite a la exégeta las precisiones de características similares entre sus propuestas poéticas (Alemany, 1997, p. 73). Entonces, se considera la existencia de *ocho características comunes* que aparecen en estas propuestas líricas latinoamericanas de la poesía coloquial.

Primero, el poeta escribe textos con clara voluntad de comunicación. Así, en el poema se incorpora una serie de mecanismos que incentivan el contacto directo con el lector. Por ello, se rompe con la postura hermética de la etapa vanguardista y se

prefiere el acercamiento del lector mediante el empleo de una expresión diáfana y de una sencillez aparente. En esta caracterización alcanza su plenitud la máxima de Mario Benedetti: “La poesía coloquial *alude* al lector y no lo *elude*”.

Segundo, en la propuesta del poeta coloquial se desmitifica la figura del poeta, situándolo de ese modo en el nivel más próximo al lector. Para ello, se despersonaliza la figura del hablante, se llega al desdoblamiento de la voz poética o se usa heterónimos. Hasta se llega, en algunos casos, al *tuteo* con el lector y se incorporan categorías gramaticales como el *nosotros*, de preferencia; no obstante, también, *él*, *ella* *ellos*. En esta parte, halla vigencia los versos de Nicanor Parra: “El poeta es un hombre como todos / [...] / Nosotros conversamos / en el lenguaje de todos los días”.

Tercero, se utilizan procedimientos intertextuales que amplían la dicción poética, incorporando otros lenguajes y discursos como los de la publicidad, la historia, discursos populares o de personajes conocidos, canciones de moda, entre otros. De esta manera, se consigue un nuevo tipo de efecto poético donde el lector queda impresionado y se identifica. Cuarto, el poeta coloquial suele desarrollar en sus libros su “arte poética”, donde plasma su visión de *qué es la poesía*, de manera breve o profunda, con el claro objetivo de desmitificar la definición del poema. Quinto, se emplea el humor, también, la ironía. Este recurso busca un mayor acercamiento con el lector. Donde, se busca potenciar esta veta en la que se une lo serio y lo cómico, lo trágico y lo burlesco.

Sexto, el empleo de la narratividad y/o prosaísmo en la construcción del lenguaje poético, con la intención de recuperar el lenguaje cotidiano, donde se recrea el tono y el ritmo de la conversación. Séptimo, la preferencia por el uso de los versos libres. Con ausencia de los signos de puntuación, en muchos casos, que permite la multiplicidad de lecturas. Y, octavo, la presencia de temas cotidianos en esta poesía. Con la incorporación de la realidad inmediata y concreta y la incorporación de referentes culturales que, por supuesto, engloban las realidades históricas del poeta de los lectores. (Alemany, 1997, pp. 73-76).

Estas características diseñan un corpus, más o menos uniforme, entre las diversas poéticas de los más representativos vates de nuestra tradición lírica coloquial latinoamericana, que a estas alturas ya constituyen el canon de la poesía de nuestro continente. Este marco caracterizador de la poética coloquial nos servirá para abordar analíticamente el plano de la *verba* en la poesía de Giovanna Pollarolo. Por supuesto, la propuesta poética de nuestra autora no contiene todas las caracterizaciones que se plantean en este estudio; sin embargo, encaja en las particularidades de este corpus poético.

Así, en el análisis de la forma de un poema representativo de cada libro de Pollarolo, tomaremos para nuestro estudio las siguientes caracterizaciones: a) la voluntad comunicativa de sus poemas, b) la desmitificación del poeta, c) el empleo de intertextualidades y la incorporación de otros lenguajes y discursos, d) el uso lingüístico y poético de impronta narrativa y/o prosaica y e) la composición del texto con el uso del verso libre.

Como ejemplo analizaremos el primer poema de la sección “Uno” del libro *Huerto de Los Olivos* (1987),

*¿cómo hiciste María para escoger siendo mujer?
alguna luz te alumbró
alguien te señaló el camino
nadie escogió por ti
nadie te dio orden alguna
no te mandaron a preparar la cena
tampoco debiste atender
a la inmensa turba de desvalidos
esos que esperaban los panes y los peces
y el vino.*

tú

*María
escogiste el perfume el silencio los sueños.*

*Marta
no conocía el vino
el gusto de oír palabras
ni el placer de derramar
un frasco de perfume en los pies del amado
Marta no entendía
su corazón era oscuro
de doméstica
contaba los panes servía el vino sumaba el gasto
te veía a los pies del Señor
sin saber cómo se hacía
cómo hiciste para escoger la mejor parte
sin saber que el don de elegir
es otorgado solo a unos pocos.*

*ahora sé: a ella le tocó la peor parte
para que tú
María*

ocuparas el lugar privilegiado. (Pollarolo, 2013, pp. 23-24).

En primer lugar, en cuanto a que en el texto se fomenta la relación entre el autor y el lector en este poema, se evidencia, en el nivel *interno*, una intencionalidad comunicativa en la constitución del texto poético. Por el lado de la intencionalidad comunicativa *externa* resalta que el tópico tratado gira en torno a una historia bíblica donde se mencionan como protagonistas a personajes populares, reconocibles, fácilmente, por la tradición popular religiosa. En esta perspectiva, se cumple con la socialización del texto con respecto al lector, puesto que la protagonista textual, la virgen María, es un personaje esencial de la religión cristiana. Además, la estructura pragmática del poema permite la participación del lector en el “diálogo virtual” que se genera en el texto. Así, el empleo de una voz lírica en segunda persona incorpora al lector en el entramado dialógico, donde el “yo” que aparece al inicio de la tercera estrofa: “ahora (YO) sé: a ella le tocó la peor parte / para que tú / María / ocuparas el lugar privilegiado”, tranquilamente podría corresponder a la voz del lector. Quien se podría sentir, de alguna manera, representado por este interlocutor poemático, en esta interpelación a la madre de Dios como asegurándose de la cercanía existente entre ellos.

En cuanto a la segunda característica de la poética coloquial, la desmitificación de la figura del poeta, en este texto lírico se configura un yo lírico cercano a María. Si asumimos que esta voz corresponde a la voz de la poeta, esta se autorrepresenta como una mujer común y corriente, quien pertenece al entorno de la Virgen, con la suficiente confianza entre ellas para poder tutear a la mujer más poderosa de la cofradía de Cristo, justamente por ser su madre.

Tercero, con respecto a la presencia de la intertextualidad en el texto, en este caso este mecanismo se desarrolla con la participación de la protagonista textual: la participación de la virgen María como la *alocutoria* de la comunicación virtual que se configura en el poema, “ahora sé: a ella le tocó la peor parte / para que **tú / María** / ocuparas el lugar privilegiado”. Por lo tanto, el protagonismo textual de una de las mujeres más reconocidas de la cultura popular religiosa como es la madre de Cristo, permite el acercamiento de cualquier lector a la intencionalidad comunicativa del autor.

Cuarto, con respecto al uso lingüístico y poético de impronta narrativa y/o prosaica, se verifica fehacientemente el empleo de este tipo de recurso escritural en la elaboración del poema. Así, en estos versos: “Marta no entendía / su corazón era oscuro / de doméstica / contaba los panes servía el vino sumaba el gasto / te veía a los pies del Señor”, al margen de estar separados en líneas versales que le dan la perspectiva formal de un texto lírico, la estructura enunciativa se asienta en su *narratividad*, donde los verbos “entendía”, “era”, “contaba”, “servía”, “sumaba” y “veía” fundamentalmente describen una serie de hechos desarrolladas por una mujer, llamada Marta.

Asimismo, el estilo prosaico resalta porque corresponde a una forma de hablar con sencillez y familiaridad cotidiana. Finalmente la composición del texto con el uso del verso libre se visualiza a la primera lectura. Luján denomina *poema de verso libre* a aquel texto que presenta una “versificación libre [...] al margen de toda regularidad, por lo que no se puede considerar dentro de la versificación irregular: no se mide con

respecto a ningún patrón regular, sino que se establece al margen de ellos” (2008, p. 117). En efecto, en el *poema versolibrista* no interesa la medida versal, sino cómo está elaborado la estrofa y, en esencia, el conjunto poemático.

Así, observamos en este poema su división en cinco estrofas de diferente número de versos: el primero contiene diez versos; el segundo, un verso formado por una sola palabra; el tercero, dos versos; el cuarto, catorce versos y, el quinto, cuatro versos. En todas estas estrofas se encuentran una diversidad de medidas. Por lo tanto, resalta la libertad en la composición de los versos donde las estrofas no guardan ninguna proporción entre ellas. En seguida veamos, un poema representativo del segundo poemario de la autora:

Badulaque

*No parabas de hablar
viajes, viajes, miles de viajes
una trotamundo soy, sonreíste orgullosa
ejecutiva
te imagino con tu maletín James Bond
cargada de equipaje
hippie
mochila y zapatillas
provinciana con cajas amarradas
tu nombre y destino en plumón rojo
triunfadora, llena de dinero por hacer
proyectos
estafada por una alemana
obrero textil en una fábrica de Florencia
varada sin visa
en el aeropuerto de Asunción
registrada en Estocolmo
traficante, contrabandista, prostituta
sin licencia
expulsada de Berlín;
damos vuelta, amiga
venir a encontrarnos en Tacna
otra vez.
Te decíamos palera*

*no, palera no existía entonces
badulaque
arequipeña badulaque, te decíamos
tiernas adolescentes aprendiendo antiguos odios regionales.
Ahora, las señoras que somos
malas y amantes madres
fracasadas pero orgullosas esposas
debemos mirarte con envidia:
tantos viajes, tanta libertad
y nosotras siempre aquí
paseando las calles de siempre
sin poder ir más lejos que a Arequipa,
tenemos que admirarte
badulaque. (Pollarolo, 2013, pp. 112-113).*

En cuanto a la primera característica de la *poesía coloquial*, la voluntad comunicativa del poema, esta particularidad resalta en este texto por el formato pragmático que configura un dialogo entre un yo lírico que se dirige a un tú: “[Tú] No parabas de hablar / viajes, viajes, miles de viajes”, incorpora al lector en el contexto comunicativo que se genera en el texto. Así, el empleo de la segunda persona permite una cierta cercanía del lector con el locutor del poema, porque se configura un espacio de familiaridad textual.

En cuanto a la segunda característica, la desmitificación del poeta, esta figura se evidencia en el texto lírico: “damos vueltas, amiga / venir a encontrarnos en Tacna / otra vez. / Te decíamos palera / no, palera no existía entonces / badulaque / arequipeña badulaque, te decíamos”. En efecto, en el discurso de la *poesía coloquial* el poeta se autorrepresenta como un sujeto común y corriente, alguien cercano al lector promedio. En este caso, estamos ante la presencia de un locutor femenino, natural de la ciudad de Tacna. Por lo tanto, esta locutora se perfila como alguien cercano, hasta familiar de cualquier lector y, con este tipo de autorrepresentación, se cancela la figura del poeta divinizado, extraordinario, superhombre, místico o elegido por los dioses.

En cuanto a la tercera característica, el empleo de intertextualidades y la incorporación de otros lenguajes y discursos, también, esta particularidad de la poética coloquial resalta en este texto. En el verso 5: “te imagino con tu maletín James Bond”, se evidencia claramente el manejo de la intertextualidad, donde se configura una característica de la indumentaria de la alocutorio, con la mención de un personaje del cine comercial “James Bond”.

Con respecto a la cuarta característica, el uso lingüístico y poético de impronta narrativa y/o prosaica, sin ninguna duda, este rasgo formal se erige como una de las particularidades resaltantes de la poesía de nuestra autora. “triunfadora, llena de dinero por hacer / proyectos / estafada por una alemana / obrera textil en una fábrica de Florencia / varada sin visa / en el aeropuerto de Asunción / registrada en Estocolmo / traficante, contrabandista, prostituta / sin licencia / expulsada de Berlín”, versos de una precisión descriptiva que no deja nada para la imaginación del lector; donde los vocablos que indican acción: triunfadora, estafada, varada, registrada y expulsada enumeran una secuencia de sucesos desarrolladas por una protagonista. Por lo tanto, se registra la *narratividad* de los versos. Asimismo, el prosaísmo del lenguaje se verifica línea tras línea con el uso del lenguaje cercano al habla cotidiana de un estilo llano, sencillo y familiar.

Con respecto a la quinta característica, la composición del texto con el uso del verso libre, este poema pollaroliano se constituye en un claro ejemplo del texto lírico redactado con el total requerimiento del verso libre. Como muestra copiamos los cuatro versos iniciales: “No parabas de hablar / viajes, viajes, miles de viajes / una trotamundo soy, sonreíste orgullosa / ejecutiva”, donde cada verso presenta diferente número silábico con respecto a los otros. Asimismo, todo el poema está constituido por un solo párrafo escrito sin ningún patrón de medida versal, es simplemente el aliento del discurso libre.

Además, en el poema de verso libre no interesa la medida versal, sino la composición de las estrofas y el conjunto poemático. En suma, este poema está claramente asentado en una estructura *amétrica*, al margen de la regularidad o

irregularidad de los versos. En seguida, analizaremos la verba de un poema representativo de *La ceremonia del adiós*.

EL ROSARIO DE LA NOCHE
(Y DE LA NOCHE)

Para no pensar rezo un avemaría tras otro
cada *Dios te salve* deja un resquicio
y te apareces
una mañana cuando desperté y me mirabas
por la carretera Lima-Tacna, en medio de la neblina
tú, manejando; yo, a tu lado;
cuando me pediste que acompañara tu tristeza
de peña en peña,
y Eloísa Angulo nos dedicó una canción;
me llevaste a Cieneguilla y nos besamos
como cuando nos amábamos;
tú y yo por las calles de Buenos Aires
una tarde en París
María llena eres de gracia
y aparece una muchacha a la que amas
no me quieres mirar más
tú y ella, la besas, la llamas, la persigues
el Señor es contigo
repito la oración
no quiero pensar
bendita eres entre todas las mujeres
no es el primer insomnio
no es la primera vez que rezo
para olvidar
bendito es el fruto de tu vientre
Jesús
quiero creer que la historia se repetirá
una vez más
que mañana o pasado. Amén.
Y otra vez tus palabras amargas
acabemos, acabemos
nunca retoñamos, corazón. Hemos regado hasta
el cansancio
mira afuera, aprende, sueña, ama como yo.

DIOS TE SALVE MARÍA
bórralo de mi vida
como si no hubiera existido
llena eres de gracia
guíame donde una bruja experta en amores
el Señor es contigo
que mi Señor vuelva a mí,
hechizado. (Pollarolo, 1998, pp. 77-78).

En cuanto a la primera característica de la *poética coloquial*, la voluntad comunicativa del poema, en semejanza con los poemas analizados líneas arriba, en este texto se sigue empleando la estructura pragmática discursiva de la segunda persona. “y [tú] te apareces / una mañana cuando desperté y me mirabas”, en efecto, un yo lírico se dirige a un tú, el alocutorio exesposo. Sin embargo, en este caso el diálogo virtual se configura, en la práctica textual, en un monólogo, donde el yo simula que se dirige a un tú. Ahora, al margen de la estructura comunicativa virtual, este mecanismo discursivo invita al lector a identificarse con su causa; más todavía si se autorrepresenta como una mujer desamparada por el desamor.

Con respecto a la segunda característica, la desmitificación del poeta, se sigue la misma perspectiva de la autorrepresentación de la poeta, que observamos en los poemas analizados: “tú, manejando; yo, a tu lado / cuando me pediste que acompañara tu tristeza / de peña en peña, / y Eloísa Angulo nos dedicó una canción”. En este ejemplo, estamos ante la presencia de una locutora, una mujer desdichada que sufre de insomnio, entonces, sueña despierta que su exesposo acude a ella para consolarla. Se configura la presencia de una poeta equivalente a una mujer común y corriente, alguien cercana a cualquier lector que se acerque a este texto. En definitiva, se ha cancelado la figura del poeta elegido, genio, dios o maldito.

Con respecto a la tercera característica, el empleo de intertextualidades y la incorporación de otros lenguajes y discursos, en este poema hallamos en abundancia esta característica. Esta conjunción discursiva se oficializa entre el discurso elegíaco por el bien perdido y el discurso de plegarias religiosas: “cada *Dios te salve* deja un

resquicio / [...] / *María llena eres de gracia* / [...] / *el señor es contigo* / [...] / *bendita eres entre todas las mujeres*". Así, en esta secuencia de enunciados que corresponden a la plegaria religiosa de divulgada popularidad en la cultura popular cristiana, se filtra, en cada enunciado amoroso que expresa la locutora, su afán suplicante de solicitar a los dioses que vuelva el amado a sus brazos.

En cuanto a la cuarta característica, el uso lingüístico y poético de impronta narrativa y/o prosaica, se reitera en este poema estas características esenciales en la propuesta poética de nuestra autora. Así, tenemos esos versos descriptivos y narrativos, cercanos a la impronta de la prosa: "me llevaste a Cieneguilla y nos besamos / como cuando nos amábamos; / tú y yo por las calles de Buenos Aires / una tarde en París". Con ello, se confirma el formato narrativo del texto, donde está claramente ausente el lirismo poético. Asimismo, el contrapunto entre el discurso amoroso sufriente y las plegarias religiosas se constituyen en claros ejemplos del manejo prosaico del lenguaje poético, puesto que estos enunciados son de empleo cotidiano y popular en el repertorio del habla coloquial.

En cuanto a la quinta característica, la composición del texto con el uso del verso libre, observemos estos versos iniciales para constatar el manejo del verso libre del que hace gala la poeta: "Para no pensar rezo una avemaría tras otra / cada *Dios te salve* deja un resquicio / y te pareces / una mañana cuando desperté y me mirabas / por la carretera Lima-Tacna, en medio de la neblina". Así, estos versos *amétricos* se suman a los cuarenta y dos versos que conforman una sola estrofa donde está ausente cualquier patrón de regularidad o irregularidad de los versos. Más bien, se verifica la presencia de un poema versolibrista.

[En resumen,] la versificación libre se caracteriza en concreto por no tener en cuenta el ritmo formal sino el ritmo de la idea, como dice Huidobro en su introducción a Adán: 'La idea es la que debe crear el ritmo y no el ritmo a la idea como en casi todos los poetas antiguos'. (Luján, 2008, p. 130).

La obra lírica de Giovanna Pollarolo constituida por sus tres poemarios: *Huerto de los Olivos*, *Entre mujeres solas* y *La ceremonia del adiós* constituye, en gran medida, una sola propuesta poética. Como ya se ha explicado en el capítulo anterior esta uniformidad se muestra, tanto en el plano de la *res* como en el plano de la *verba*. Consideremos para ahondar en esta idea, el ejemplo de los títulos de sus libros, puesto que evidencian una casi uniformidad: el empleo de la intertextualidad para la nominación de los títulos. El primero se denomina *Huerto de los Olivos* y este nombre se asocia al relato de la vida y pasión de Jesucristo (Mateo, 26, 39). Esto es, en el primer poemario de nuestra autora, donde en la primera sección del texto se recrea pasajes de la convivencia del hijo de Dios con una serie de mujeres que lo acompañan, se eligió como título del conjunto poemático una frase nominal asociada a una tradición religiosa. Por lo tanto, estamos ante un diálogo de intertextualidades con la tradición cristiana universal.

Del mismo modo que en el primer libro, el segundo poemario de Pollarolo, también, se asocia al juego de las intertextualidades. Este se denomina *Entre mujeres solas* y como la misma autora lo explica en su prólogo; ella tomó prestado el título de la novela más reconocida de Cesare Pavese, que en italiano se escribe: *Tra donne sole*. En este caso, se amplía el diálogo cultural con una obra de la tradición italiana. Este hecho podría ser un acercamiento a la tradición literaria de sus orígenes, pues Pollarolo, según su dato biográfico, posee ascendencia italiana.

Para el caso del tercer poemario, se repite el empleo de la intertextualidad para la nominación de este libro. En este caso, se tomó prestado el título de uno de los libros biográficos más populares de la mítica escritora francesa, Simone de Beauvoir. Así, *Cérémonie des adieux* de la compañera de Jean-Paul Sartre, aparece como *La ceremonia del adiós* en el tercer texto lírico de nuestra poeta. Se manifiesta por tercera vez el diálogo de la intertextualidad para la titulación de su libro. En esta ocasión, se busca de alguna manera, el acercamiento de una escritora peruana con la tradición feminista francesa, magistralmente representada por la autora de *El segundo sexo*.

[En suma], la intertextualidad es condición de todo texto, sea este cual sea; no se reduce, como es evidente, a un problema de fuentes o de influencias; el intertexto es un campo general de fórmulas anónimas, cuyo origen es difícilmente localizable, de citas inconscientes o automáticas, ofrecidas sin comillas. (Marchese-Forradas, 1986, pp. 217-218).

En efecto, en el desarrollo de la literatura universal se interrelacionan las diversas producciones culturales. Entonces, estamos ante la confirmación de la atingencia que todo texto es un intertexto. En el caso de Giovanna Pollarolo, se observa cómo se apropia de los títulos de obras de autores reconocidos por la tradición literaria universal. Lo llamativo del hecho es la intencionalidad de la elección; sin embargo, esta propuesta de la poeta peruana no la desmerece como creadora. Por el contrario, sería la confirmación del diálogo fecundo entre las diferentes tradiciones literarias que se desarrollan desde tiempos aurales hasta este presente de la revolución digital. En esta misma perspectiva, del diálogo de las intertextualidades, podemos recordar cómo Garcilaso de la Vega tituló a una de sus principales obras con el nombre de *Églogas*, una producción poética en la misma senda de las *Églogas* de Virgilio, el genial autor de la *Eneida*. A su vez, esta magistral epopeya romana desarrolla una profunda intertextualidad con las epopeyas homéricas.

CAPÍTULO IV

EXÉGESIS DE LA POÉTICA DEL ZAFARRANCHO

En este capítulo, realizaremos un estudio detallado de tres poemas de cada libro de Pollarolo. Estos poemas serán examinados con teorías retóricas y culturales que nos permitirán conocer las características o cualidades de la poética del zafarrancho. Esto es, demostrar que la intertextualidad, la polifonía, el lenguaje coloquial y la victimización del sujeto femenino en un sistema androcéntrico, configuran la poética del zafarrancho en la poesía de Giovanna Pollarolo. Para ello hemos tomado una muestra de tres poemas representativos que sintetizan los rasgos más relevantes de la poética del zafarrancho.

La perspectiva multidisciplinaria será la base de nuestro marco teórico en nuestro afán de organizar una lectura analítica de cada uno de los poemas de Giovanna Pollarolo. Estas disciplinas (la retórica textual, la pragmática literaria, la hermenéutica literaria, la intertextualidad literaria y la teoría social de Bourdieu), en gran medida, se ocupan del estudio del *discurso*, pues en función a su interés disciplinario, se centran en alguno de los niveles de la estructura discursiva. Sin embargo, podemos considerar a la retórica como la *disciplina madre*, puesto que la amplitud de sus niveles permite un acercamiento, diálogo y debate con las otras disciplinas. Por ejemplo, su relación con la intertextualidad se da en el nivel de la *inventio*, en el campo de los tópicos. Su asociación con la pragmática se muestra más en el *actio*, en el campo de la argumentación. Su cercanía con la hermenéutica se concretiza en todas las partes del discurso. Y la relación con las categorías sociales de Bourdieu tiene que ver con la ampliación de los tópicos y las argumentaciones. En resumen, hemos tomado de cada disciplina una categoría específica que nos permitirá organizar un análisis textual particularizado del poema. La suma de todo ello constituye una lectura amplia y totalizante del texto lírico.

Nuestro modelo de interpretación se estructura en seis niveles y cada parte especifica una particularidad demostrable del texto lírico; sin embargo, cada nivel constituye una parte de un solo texto coherente y cohesionado. En seguida, explicamos la especificidad de cada nivel. En el primer nivel, “los puntos de vista y la segmentación textual”, el texto lírico será segmentado en función a la participación de los enunciadore (En) y se indicará la idea que se desarrolla en cada caso. En este

análisis, aparte de indicar qué dice cada enunciador (E1, E2, E3,...), al final se subrayará con cuál de estos enunciadores se identifica el locutor (L). Para esta precisión analítica nos apoyaremos en las categorías: *locutor* y *enunciador*, desarrollados por Oswald Ducrot. En el segundo nivel, “los interlocutores poemáticos”, se identificará a los emisores y los receptores que participan en el circuito comunicativo virtual del poema, para este fin, nos apoyaremos en las categorías: *locutor*, *enunciador*, *destinatario* y *alocutorio*, propuestos por Ducrot. En el tercer nivel, “las peculiaridades formales del lenguaje”, se buscará precisar cómo se “escucha” cada palabra, frase u oración en toda su densidad formal.

Como se sabe en el discurso poético no solo aparecen los fonemas segmentales; también, están presentes los suprafonemas que vienen a ser las envolturas acústicas que le dan un marco significativo más profundo al poema. Así, para nuestra lectura analítica en este nivel, nos basaremos en el *tono*, el *ritmo*, la *altura*, la *intensidad* o la *textura* del lenguaje del poema, propuestos por Terry Eagleton. En este caso, solo se señalará la participación de una de las categorías, en función a la búsqueda de profundidad explicativa del texto analizado. En el cuarto nivel, “las figuras poemáticas”, nos ocuparemos en mostrar cómo está elaborado el tejido discursivo en su nivel microtextual. Es decir, se indicará al detalle la presencia de las diversas figuras literarias que se hallan como parte de un discurso lírico. Para este propósito, nos apoyaremos en la categoría del *campo de las figuras*, desarrollada por Stéfano Arduini.

En el quinto nivel, “las intertextualidades”, nos interesa mostrar en qué medida el texto pollaroliano dialoga con la tradición cultural, literaria y poética. En esta perspectiva, se buscará indicar qué tipo de *transtextualidad* se halla en el poema. Para este propósito, nos basaremos en las categorías: *intertextualidad*, *paratextualidad*, *metatextualidad*, *hipertextualidad* y *architextualidad*, desarrollados por Gerard Genette. Se buscará precisar cómo funciona una de estas categorías en función a su evidencia textual. Y, en el último nivel, “la cosmovisión de la dominación masculina”, se buscará describir el mundo representado del poema, a partir del rol que desarrolla el sujeto femenino en el marco del texto. Así, con este fin, nos apoyaremos en las categorías: el *habitus* y la *violencia simbólica*, propuestos por Pierre Bourdieu.

4.1 Propuesta de análisis

La discriminación divina: lectura de “Defendiste a la adúltera por encima de las piedras”

defendiste a la adúltera por encima de las piedras	
te emocionó el mucho amor de la pecadora	
compadeciste a aquella perturbada por los siete demonios	
a Marta no quisiste escucharla	
su pecado era mezquino	5
poco cosa para un salvador.	
quiso descubrir la rabia de su solicitud	
esa envidia de relegada al rincón de la servidumbre	
de quien contempla el jardín de al lado	
su tiempo entregado a quehaceres sin destino.	10
no sabía rezar	
tampoco entendió esos ejemplos extraños	
que todos escuchaban asintiendo solemnes.	
pero cuando tenían hambre se acordaban	
cuando tenían sed y frío	15
preguntaban por Marta	
siempre atareada sirviendo	
buscando mantas encendiendo la lumbre.	
luego volvían otra vez los ojos al cielo	
atentos a tu voz a la palabra de Dios	20
	130

que era tu Padre y no José el carpintero
como ella lo había sabido desde siempre
entonces se atrevió ganándole a la envidia
desbordando su mar agitado
a quejarse 25
gritando su reclamo.

y tú
“tú no Marta
tú elegiste este lado de la vida
calla y vuelve a tu lugar” 30
echándole a su cara la tinta que ella arrojaba.

los otros nada dijeron
pendientes de tu ira
condenaban su atrevimiento moviendo la cabeza
como apesadumbrados 35
hasta que tú
“Marta Marta no te aflijas”
sonreíste personal
“no te aflijas por tantas cosas”.
los elegidos corearon la burla 40
confirmando una vez más tu maravilloso don
y Marta enmudeció para siempre
avergonzada de su rubor y de sus lágrimas.

pero nadie le advirtió.

(Pollarolo, 2013, pp. 27-28)

En este poema, un locutor se atreve a reprochar al hijo de Dios. El motivo de los reclamos tiene que ver con la marginación de Marta; puesto que el Mesías se inclina por la defensa de una mujer *adúltera*, en desmedro de la mujer *doméstica*. En esta perspectiva, se configura un *habitus* ambientado en los tiempos en que Jesús se dedicaba a la difusión de las palabras de su Padre. Esta nueva buena tiene su sustento en el concepto del amor al prójimo; sin embargo, paradójicamente, Jesucristo en paralelo a su discurso de bondad; también, dirige el discurso androcéntrico en perjuicio de algunas mujeres. En suma, se resalta el doble discurso del Mesías, quien, por un lado, pregona el bienestar de la humanidad. Por otro lado, se erige como un líder de la dominación masculina contra las mujeres humildes.

a) Puntos de vista y la segmentación textual

Desde la perspectiva de la enunciación, este poema se puede dividir en cuatro secciones. En la primera, desde el primer verso hasta el sexto verso, un enunciador 1 (E1) reprocha al hijo de Dios por haber elegido, como su predilecta, a una prostituta en lugar de Marta, su sirvienta. En la segunda, desde el séptimo verso hasta el décimo octavo verso, el mismo enunciador 1 expone la reacción de Marta ante su marginación, la escasa formación educativa de esta y su labor como mujer doméstica. En la tercera, desde el décimo noveno verso hasta el vigésimo sexto verso, el mismo enunciador 1 continúa, en un primer momento, con su alocución de reproche contra Jesús. En seguida, se explica cómo la víctima, en un segundo momento, osa plantearle sus reclamos airados al Mesías.

Y, en la cuarta, desde el verso vigésimo séptimo hasta el verso cuadragésimo cuarto, el mismo enunciador 1 sigue con su recriminación al Elegido, donde se expone las agresiones físicas y psicológicas del que es víctima Marta por obra y gracia del hijo de María. Ahora, en el interior de esta cuarta sección aparece un enunciador 2 (E2), que se concretiza como la voz de Jesús. Este se dirige a Marta para, en un primer momento, reiterarle su ubicación, en la escala social de la familia divina, como la sirvienta; y, en un segundo momento, para mofarse de las muchas actividades que

realiza esta sirvienta. Al final, el locutor se identifica en el E1, puesto que la estructura discursiva del texto lírico gira en torno, esencialmente, a una serie de recriminaciones que el yo lírico emprende contra un receptor identificado.

b) Interlocutores poemáticos

En esta parte de nuestro análisis, buscamos responder a la siguiente pregunta: ¿quién o quiénes son los emisores virtuales?, ¿quién o quiénes los receptores?, ¿qué relaciones se constituyen entre ellos? En primer lugar, el poema está escrito en segunda persona, por lo tanto, se reconoce fácilmente al *alocutorio*: que viene a ser Jesucristo (véase los versos: 1-3 y 20-21). En cuanto al reconocimiento del *locutor*, este es quien organiza el diálogo de recriminaciones; sin embargo, en ningún momento del texto se autopresenta ni se identifica con algún deíctico personal. Por ello, inferimos que este *locutor* es alguien del entorno del grupo familiar de Jesucristo, quien, además, debe de mantener una relación de mucha cercanía con él. Puesto que las andanadas de reproches que el *locutor* dirige al Mesías, en ningún momento son respondidas por este. En segundo lugar, en los versos 28 -30 y 37-39 aparecen *enunciados en estilo directo*, donde claramente se distinguen los interlocutores: el *enunciador* es el hijo de Dios y la *destinataria* es Marta, la sirvienta de este.

c) Peculiaridades formales del lenguaje

En este tercer nivel de nuestro análisis, nos ocuparemos en señalar cómo se expresa el texto lírico en toda su densidad formal. Esto quiere decir cómo se “oyen” los otros sonidos que envuelven a cada de las oraciones que constituyen el texto. El poema se inicia con un tono alto de reproche (véase los versos 1-3), donde el locutor con una mezcla de desenfado y autoridad le espeta a Jesucristo, el haber optado, ante dos opciones por la defensa del mal: su predilección por una adúltera. En los versos 19-21 sobresale un tono irónico, donde se enfatiza con sorna que los seguidores del Mesías rodean a este por su condición divina, en consecuencia se deja entrever el oportunismo de aquellos. En los versos 27 y 31, nuevamente, el tono alto de incriminación virulenta en contra de Jesucristo, porque este agredió a Marta, su

sirvienta. En cuanto, a los enunciados en estilo directo, resaltan en estos la mezcla de tonos entre abrupto y de superioridad. (Véase los versos 28 y 30, 37 y 39). En estos, en un primer momento, el Mesías enfatiza su desprecio por la mujer doméstica y, en un segundo momento, se mofa de las actividades que realiza esta trabajadora del hogar.

d) Figuras poemáticas

En este nivel de nuestro análisis, nos interesa enumerar el tejido elocutivo del poema, para ello, en orden de aparición en el texto, se detallará la presencia de las distintas figuras literarias en el poema. Así, en primer lugar destaca la participación del campo figurativo de la *metáfora*. En esta, en el verso 2 tenemos la presencia de una *ironía*, donde el locutor pone énfasis en el ‘mucho amor’ que Jesucristo sintió por una pecadora. En el verso 3 resalta una *hipérbole* que sugiere que esta pecadora está trastornada por todos los demonios del pecado. En el verso 6, sobresale otra *hipérbole*, que sugiere la insignificancia de la mujer sirvienta en los planes de evangelización del hijo de Dios.

En el verso 12, se concretiza una *metáfora*, donde el locutor desnuda la falta de educación formal de la mujer sirvienta. En los versos 17-18, resalta la presencia del campo figurativo de la *reticencia*, donde mediante el empleo de un *asíndeton* se enumera las múltiples labores que desarrolla, en el día tras día, la mujer sirvienta. En el verso 19, mediante una sutil *metáfora* se sugiere la siguiente idea: estar junto a Jesús es estar en el cielo. En el verso 21, aparece el campo figurativo de la *antítesis*, donde se subraya la aparente doble paternidad de Jesucristo: su padre Dios y su padre José el carpintero. En el verso 24, resalta una *metáfora* donde se sugiere que la reacción violenta de Marta, en sus reclamos al Mesías, se emparenta con los movimientos de un mar agitado.

En el verso 29, en otra *metáfora*, Jesucristo incide en que la falta de ‘conocimientos’ condena a Marta a cumplir su papel de sirvienta del hogar. En los versos 34-35, surge solitario, en este mar de metáforas, un *símil*, donde el locutor pone en evidencia el oportunismo de los seguidores del hijo de Dios. En el verso 39, Jesucristo *ironiza* sobre las múltiples actividades que realiza una mujer doméstica, como si estas no fueran tan importantes, como si lo serían las actividades del Elegido.

Finalmente, en los versos 42-43, se cierra el poema con la presencia de una *hipérbole*, donde se describe la humillación extrema en la cual sobrevive Marta, la mujer sirvienta de Jesucristo, condenada al escarnio y a la soledad eterna por obra de este.

e) Intertextualidades

En este quinto nivel de nuestro análisis del poema, nos interesa indicar cómo se relaciona este texto de Giovanna Pollarolo con otros textos que lo antecedieron. En esta perspectiva, de acuerdo a las propuestas sugeridas por Genette, en este caso, estamos ante la presencia de una *transtextualidad* en su variante denominado *intertextualidad*. En este tipo de interrelación, se halla una copresencia de un texto A (anterior) en otro texto B (actual). Así, la 'historia' que se relata en este poema recrea una parte de la 'vida' de Jesucristo (Juan 8: 1-11), donde el hijo de Dios impide el ajusticiamiento de una mujer adúltera, con el argumento de quién estaba libre de pecados.

En el texto pollaroliano, se emplea este marco bíblico para 'contar otro momento' de la vida del Mesías. En este caso, alguien del entorno familiar le recrimina al Elegido por haber defendido, por un lado, a una pecadora mujer; mientras, por otro lado, humilló a una mujer sirvienta. Por lo tanto, se denuncia el doble rasero de Jesucristo. Este tipo de intertextualidad se conoce como un caso de *alusión*, donde para comprender la 'historia actual' se necesita conocer el marco histórico base. Además, en este tipo de intertextualidad no se repite la 'historia original'; sino se recrea una 'nueva historia' que se erige como una continuación o se la presenta desde otro punto de vista.

f) Cosmovisión de la dominación masculina

En esta parte final de nuestro análisis, nos interesa revelar cómo se configura el mundo representado en el texto lírico. Esto es, en el *habitus* que se describe en el poema qué tipo de interrelación social se recrea. Y cómo aparece representado la *violencia simbólica* del discurso androcéntrico en la dinámica social. En este caso, el contexto social aludido corresponde al tiempo en que Jesucristo se dedicaba a la

difusión de su nueva religión. En este marco de una dinámica social asociada a lo divino, claramente, se impone la cosmovisión de la dominación masculina. Así, el liderazgo le corresponde al varón; en torno a Él se desenvuelven, por un lado, sus seguidores (quienes siempre aprueban sus decisiones); por otro lado, se hallan los miembros de su entorno familiar. En esta perspectiva, es interesante que desde la óptica del hijo de Dios, las mujeres se distinguen en función a su belleza u oficio laboral.

Así, entre una mujer adúltera y una mujer sirvienta, se opta por la defensa de la pecadora. Por lo tanto, se propone el tema de la marginación como el eje semántico del poema que resalta el tópico de la humillación física y psicológica de la mujer. Puesto que el Mesías se presenta, para la escena pública, como el defensor de la mujer; mientras que en su espacio familiar, golpea e insulta a Marta, la sirvienta que lo atiende. Por lo tanto, la *violencia simbólica* del discurso androcéntrico viene a ser liderada por el mismísimo hijo de Dios. En resumen, en este poema se pone en evidencia el discurso contradictorio de la Iglesia: por un lado, cuando se predica la palabra de Dios se suele mencionar el amor al prójimo; por otro lado, esta institución añeja se constituye, en la escena vivencial cotidiana, en uno de los más fervientes defensores de la dominación masculina contra la mujer.

4.2. Análisis de *Huerto de Los Olivos*

4.2.1. “¿Cómo hiciste María para escoger siendo mujer?”

María ha escogido la mejor parte, que no le
será arrebatada.

Lucas 10, 42

¿cómo hiciste María para escoger siendo mujer?
alguna luz te alumbró
alguien te señaló el camino
nadie escogió por ti
nadie te dio orden alguna
no te mandaron a preparar la cena

5

tampoco debiste atender
a la inmensa turba de desvalidos
esos que esperaban los panes y los peces
y el vino. 10

tú

María
escogiste el perfume el silencio los sueños

Marta
no conocía el vino 15

el gusto de oír palabras
ni el placer de derramar
un frasco de perfume en los pies del amado
Marta no entendía
su corazón era oscuro 20

de doméstica
contaba los panes servía el vino sumaba el gasto
te veía a los pies del Señor
sin saber cómo se hacía
cómo hiciste para escoger la mejor parte 25
sin saber que el don de elegir
es otorgado solo a unos pocos.

ahora sé: a ella le tocó la peor parte
para que tú
María 30
ocuparás el lugar privilegiado.

En este poema es de singular importancia el epígrafe citado: el verso bíblico tomado de Mateo 10: 42, pues, a partir de esta paratextualidad se organiza el texto. Una voz lírica interpela a la madre del Mesías y su reclamo pone énfasis en cómo los privilegios alcanzados por María se han dado en perjuicio de Marta, la sirvienta. En cuanto al plano formal, resalta el manejo de un versolibrismo donde apenas aparecen algunos signos de puntuación necesarios para precisar el significado global del poema. Asimismo, sobresale el empleo de un lenguaje coloquial que busca recrear la

comunicación cotidiana dentro de un entorno familiar. En suma, se configura el tema de los roles de la mujer en el entorno de la familia del hijo de Dios.

a) Puntos de vista y la segmentación

Desde la perspectiva de la enunciación, este texto lírico se puede dividir en tres secciones. En la primera, desde el primer verso hasta el décimo tercer verso, un enunciador 1 (E1) interpela a María por su rol de mujer privilegiada en un entorno familiar androcéntrico. En la segunda, desde el décimo cuarto verso hasta el vigésimo séptimo verso, el mismo E1 explica el rol que cumple Marta, como la sirvienta en el hogar del Mesías. Y, en la tercera, desde el vigésimo octavo verso hasta el trigésimo primer verso, el mismo E1 concluye que, en el funcionamiento de los roles femeninos en un hogar de preponderancia patriarcal, los privilegios que adquieren algunas mujeres, en su rol de sirvientas de los hombres; estas se obtienen porque otras mujeres asumen ese papel de sirvienta. Por lo tanto, se deja aclarado que el servicio doméstico, incluso en la casa de Jesucristo, es tarea de las mujeres. En suma, el locutor se identifica con E1, puesto que se constituye en la única voz que organiza el discurso textual. En esta perspectiva, la segmentación del poema se ha organizado en función a los subtemas que desarrolla el enunciador 1 en cada sección.

b) Interlocutores poemáticos

En este nivel de nuestro análisis, planteamos dos cuestiones: ¿quiénes participan en la comunicación virtual que se organiza en el poema?, ¿qué relaciones familiares se evidencian entre estos? En una lectura inicial del texto, se reconoce fácilmente a la *alocutorio*: la virgen María. Esta receptora virtual está enmarcada por el vocativo constituido por su nombre (véase los versos 1, 12 y 31). En términos de Ducrot, esta receptora subrayada vendría a ser la *destinataria* del mensaje del E1; sin embargo, como en el texto solo aparece un solo enunciador (E1) que se dirige a una sola receptora, esta *destinataria* viene a ser a la vez la *alocutoria*.

En segundo lugar, el poema está construido a partir de la perspectiva de la segunda persona, en este contexto comunicativo no aparece textualmente una identidad específica que nos permita reconocer al *locutor*. No obstante, es posible, por inferencia, señalar que este único enunciador que se dirige a la madre de Jesús, es alguien de su entorno. Además, este enunciador cuenta con la suficiente autoridad y un poder reconocido para interpelar a María. Por lo tanto, en este texto lírico se organiza una comunicación cotidiana entre dos sujetos humanos, unidos por lazos familiares.

c) Peculiaridades formales del lenguaje

En esta parte de nuestro análisis nos interesa mostrar cómo se ‘escucha’ el poema en toda su densidad formal. Consideramos que en el primer verso, constituido por un enunciado interrogativo, resalta un tono de reproche. En este énfasis, de llamada de atención, se configura la cosmovisión de los interlocutores puesto que el locutor nos hace notar que en una familia androcéntrica, por más que esta sea una familia divina, la mujer está supeditada a los designios del hombre. Así, este tono de reproche se alarga como una letanía de ninguneo, mediante una serie de enumeraciones que sugieren la incapacidad de tomar decisiones personales por parte de la madre de Dios. En un segundo momento (véase los versos 14-27), sobresale un tono de justificación donde el enunciador enumera las características de la personalidad de Marta, una mujer sin mucha educación formal; más precisamente, condicionada solo para cumplir su papel de sirvienta. En un tercer momento (véase los versos 28-31), el poema se cierra con un tono de afirmación, puesto que el locutor llega a la conclusión de que una mujer obtiene algunos privilegios en un entorno de la dictadura patriarcal debido a que otra mujer se sacrifica por aquella.

d) Figuras poemáticas

En este cuarto nivel de nuestro análisis, no ocuparemos de la enumeración del tejido elocutivo del poema, a partir de la presencia de las diferentes figuras literarias. Así, al inicio del poema sobresale el campo de la *repetición* con la presencia de la

enumeración (véase los versos 2-7). En esta, se indica una serie de actividades que María no habría realizado; sino fue obra de otro para el beneficio de ciertos privilegios con los que ella cuenta. En los versos 8-10, resalta una *sinécdoque*, la parte por el todo, donde los nombres específicos de algunos productos comestibles o bebibles se refieren a la necesidad de alimentar a la multitud que sigue a Jesucristo.

En el verso 13, en el campo de la *elipsis*, resalta un *asíndeton* que alude a tres actividades que practica María, gracias a su vida privilegiada. En los versos 14-18, aparece una *múltiple hipérbole* donde se sugiere que Marta vive en la más absoluta ignorancia. En el verso 20, sobresale una *metáfora*, que permite comparar los afectos de la criada con la oscuridad para sugerir que esta desconoce el significado luminoso del amor. En el verso 22, se halla otro *asíndeton* que indica las múltiples labores que desarrolla en su labor cotidiana la mujer sirvienta. Por último, en los versos 28-31 refulge un ejemplo de antítesis que permite aclarar que el goce de María se ha dado en perjuicio de Marta.

e) Intertextualidades

En este nivel de nuestro análisis, nos interesa demostrar en qué medida se configura la *transtextualidad* en la elaboración de este poema. En primer lugar, tenemos la presencia de un caso de paratextualidad, con el uso de un epígrafe que se ha tomado de un verso bíblico (Mateo 10: 42). En este verso se alude al rol privilegiado del que goza la virgen María por ser la madre de Jesús. Este se constituye en el germen que origina la redacción del poema pollaroliano. Por lo tanto, estamos ante la presencia del siguiente hecho: un texto A ha generado un texto B. En segundo momento, tenemos la presencia de un segundo tipo de *transtextualidad*, en este caso, aparece el empleo de la *intertextualidad* en su variante denominada la *alusión*. En este ejemplo, para comprender el relato del texto pollaroliano se debe conocer la historia base que está anclada en el texto madre (Lucas 10: 42). Es interesante observar que la historia que se relata en el poema no se menciona en la Biblia; más bien, nuestra poeta se toma la libertad de recrear una variante crítica. En esta, en lugar de justificar los

privilegios del que goza María, tal como lo sostiene la Biblia; en nuestro texto se le reprocha a la Virgen: ella goza de los privilegios gracias al sacrificio de Marta.

f) Cosmovisión de la dominación masculina

En esta parte de nuestro análisis, nos interesa explicar cómo se configura el mundo representado en el poema. Los versos crean un ámbito donde se establecen dos roles para la mujer: acompañamiento y servidumbre. María ha escogido *el perfume el silencio los sueños*. Entendemos que el ser la madre del hijo de Dios la ha eximido de la obligación que conlleva la atención de un hijo. Luego, esta obligación ha recaído en Marta quien es la sirvienta, pues desarrolla todas las labores domésticas que permiten la existencia del sujeto masculino (el hijo de Dios). En efecto, en este reino divino claramente está asentado el *habitus* de la dominación androcéntrica. En primer lugar, es interesante la recreación del tema del poder patriarcal, puesto que el liderazgo familiar se halla en la figura del hijo de Dios. Por lo tanto, estamos ubicados en el ámbito familiar típico donde predomina la dominación masculina, principalmente en desmedro de la mujer. Incluso, la mujer privilegiada como es María nunca se ubica en el mismo nivel de representación que su amado hijo. En el verso 23 se explica con suficiente énfasis que el lugar de la madre es estar a los pies de su vástago, cuyo rol es acompañarlo desde cierta distancia.

En segundo lugar, se desarrolla el tópico del favoritismo en el entorno de la marginación que sufren las mujeres. En este caso, si bien todas las mujeres se desenvuelven en sus papeles de subordinadas a la autoridad del Mesías, entre las mismas mujeres se conciben diferentes roles, en función a su parentesco con el jefe del hogar. En esta situación, el primer verso se refiere a la decisión de María para asumir el rol de mujer – madre. Ella (véase el verso 13) ha escogido su papel de mujer *decorativa*, esto es, como la acompañante privilegiada del hijo divino. Mientras tanto, Marta se halla en la última escala de los roles que cumplen las mujeres: la sirvienta sin derechos. Por lo tanto, la violencia simbólica del pensamiento patriarcal hace mella en la persona de la mujer más indefensa; pues el discurso del amor al prójimo que pregona Jesucristo no se conmueve con la menos favorecida; todo lo contrario, la

somete sin remilgos de compasión. Sin embargo, en el poema no se culpa directamente al hijo de Dios como el responsable de la expoliación de la sirvienta. Esta situación de Marta estaría asociada a que María no está obligada a desarrollar las actividades domésticas, pues quien la liberó de esa carga fue que ella escogió ser la madre inmaculada y sumisa. En consecuencia, los trabajos, los sufrimientos y los pesares que debería experimentar la madre ha sido asumida por la sirvienta.

Por último, en este poema se configura la dominación masculina a través de la naturalización de los roles que desarrolla la mujer en la sociedad. Es evidente, como una especie de moraleja, que la educación de la mujer se sustenta en la figura de estas dos mujeres símbolos de la religión católica: María y Marta (véase los versos 28 al 31). Con estas ideas, comprobamos que la tercera arista de la poética del zafarrancho es evidenciar estos vicios que posee la educación que reciben las mujeres en una sociedad falocéntrica: la mujer sumisa y servil.

4.2.2. “Bien difícil es ser la musa de un poeta en estos tiempos”

bien difícil es ser la musa de un poeta en estos tiempos
eres su mujer y él se aprovecha
de todas esas imágenes que lo asfixian
una casa una mujer unos hijos
y él hubiera querido alas 5
pero construyó una casa
lee el periódico y hace el amor durante el día
cada vez con menos entusiasmo
con más desasosiego
por las noches escribe 10
habla mal de ti
y cuando te encuentras en esos poemas
quisieras borrarlos porque a romperlos no te atreves.

eres solo la musa de un poeta
que no canta que se aburre 15
aunque después explique que no es para ti
eres apenas el pretexto
para desencadenar viejos fantasmas

para ocultar viejos pesares.

quizás hubieras querido ser la musa
de un poeta de otros tiempos
y aún esperas ese poema que un día soñaste
cuando no habían construido una casa.

20

En este poema, se evidencia la voz de una mujer inconforme. Esta *locutora* expone el fracaso de su relación de pareja con un poeta. En esta perspectiva, se ha organizado un esquema enunciativo en su variante confesional. En esta alocución, el destinatario de la misma no está señalado como alguien específico; sino el discurso de la decepción amorosa está dirigido a un *alocutorio* general.

a) Puntos de vista y la segmentación

Desde la perspectiva de la enunciación, este poema se puede dividir en dos secciones en función a los subtemas que se desarrolla: la primera parte se constituye desde el primer verso hasta el verso diecinueve, donde un enunciador (E1) nos confiesa el fracaso de su relación de pareja. Mientras que la segunda parte, se desarrolla desde el verso veinte hasta el verso veintitrés, donde el mismo E1 compara a un poeta de su entorno con otro del tiempo pretérito. En esta diferenciación, se sugiere la idea del artista antiguo como alguien más afectuoso. Mientras, por contraste, el poeta de estos tiempos ha asumido compromisos como el tener y mantener una familia que lo asfixia. Entonces en ambos casos, se perfila que el compromiso familiar desgasta y destruye el amor romántico, es decir, el desmoronamiento de los sueños – fantasías de la vida en pareja.

b) Interlocutores poemáticos

En este segundo nivel de nuestro análisis, nos interesa indicar la presencia de los interlocutores que participan en la comunicación virtual que se organiza en el poema. Se busca responder las siguientes interrogantes: ¿quién es el locutor?, ¿quién o quiénes es (son) el(los) alocutorio(s)?, ¿quién viene a ser el enunciador?, ¿quién, el

destinatario específico? Como se observa en el poema, estamos ante la presencia de un solo enunciador donde esta voz lírica se evidencia como la voz de una mujer (Véase los versos 1, 2 y 14). En efecto, en estos versos, este sujeto lírico se identifica con dos términos que se complementan: ‘mujer’ y ‘musa’. Por lo tanto, este único enunciador es, a su vez, el locutor y este vendría a ser la pareja de un poeta. Esta mujer se revela como alguien de una gran sensibilidad romántica aunque el texto está organizado en primera persona, en este formato no se señala con ningún vocativo, o deixis u otra marca textual la presencia de un destinatario específico. En ese sentido, estamos ante la participación de un *alocutorio* no representativo, en su vertiente objetivista e impersonal. Sin embargo, en esta propuesta comunicativa no está ausente el receptor; más bien, la intención comunicativa apuesta por un auditorio de mayor número.

c) Peculiaridades formales del poema

En este tercer nivel de nuestra lectura, buscamos mostrar la densidad sonora que subyace en el texto lírico. En la estrofa inicial, resalta un tono que mezcla un cierto inconformismo y mucho de desencanto, pues se denuncia el fiasco amoroso, pues el yo lírico desenmascara el mito del amor sublime que supuestamente un poeta prodiga a su amada. En efecto, en la experiencia vivida por esta mujer, se corrobora la falta de interés del artista en desarrollar una vida de pareja porque se siente asfixiado por la familia. En la segunda estrofa, se incide con el tono de insondable desencanto, puesto que la enunciativa confirma que ella ocupa un espacio insignificante en el proyecto de vida del poeta. Por ello, se sugiere la idea de que la mujer es tomada en cuenta por el artista de estos tiempos, únicamente como objeto o pretexto para escribir sobre el amor. Sin embargo, en la última estrofa se escucha un tono esperanzador que se mezcla con cierta melodía de añoranza, puesto que todavía existe la posibilidad de una redención del poeta sin la existencia de la familia.

d) Figuras poemáticas

En este nivel de nuestro análisis, nos interesa desmenuzar el tejido elocutivo del poema. Buscamos enumerar la presencia de las diversas figuras literarias a fin de

valorar el trabajo de alfarería desarrollada por nuestra poeta. Entre los versos (2-3) se configura una *metáfora*, en esta se sugiere la compañía de la mujer como un suceso de perturbación. Entre los versos (5-6), resalta una *antítesis* que revela la contrariedad del poeta; pues este habría deseado una vida libre de ataduras; sin embargo, un compromiso de pareja y la formación de una familia le impiden su propósito. En el verso 7, en el campo de la *repetición*, sobresale un *polisíndeton*, cuyo objetivo es describir las labores simultáneas que desarrolla el poeta en su trajinar diario. En los versos (12-13), nuevamente aparece otra *antítesis*; en esta la locutora nos confía el conflicto que le produce leer un poema; puesto que inspiró este poema, pero en él, se habla mal de ella. Y, por último, en el verso 14, en el campo *metafórico*, refulge una *hipérbole* cuya intención es señalar que esta mujer solo sirve para ser utilizada como un objeto de inspiración del poeta.

e) Intertextualidades

En este quinto nivel de nuestro análisis, nos interesa precisar si existe algún diálogo textual entre este poema y otros textos líricos. En esta búsqueda de la intertextualidad, podemos señalar la presencia de la alusión temática porque en el poema se desarrolla el tópico del amor romántico y la inspiración poética en su variante de considerar a la mujer como la musa inspiradora. Por lo tanto, estamos ante una propuesta temática socorrida en la tradición de la creación poética, aunque es pertinente resaltar que en este texto no se exhibe una intertextualidad directa u obvia que dialoga con otro texto semejante. Sino, como ya se mencionó líneas arriba, la asociación con otros poemas se desarrolla en el plano temático. Ahora, en este caso quien se identifica con este tópico de la inspiración es la misma enunciadora textual y esta identificación trae consigo evidenciar la destrucción del ideal romántico.

f) Cosmovisión de la dominación masculina

En esta parte final de nuestro análisis, nos ocuparemos en desentrañar el mundo representado en el poema. Podemos indicar que en el texto se desarrolla el tema del amor en pareja que se presenta como el tópico del amor romántico en la variante de la

mujer amada como la inspiradora del mundo recreado en el texto. Sin embargo, lo novedoso de la propuesta consiste en que no es el poeta quien alaba, halaga o mitifica a la mujer-inspiradora; sino es la musa (esto es, la locutora) quien denuncia el uso y abuso que se cometen contra ellas, con respecto a sus presencias, expectativas y deseos. Por lo tanto, en el poema se construye el punto de vista de la víctima, pues sus fantasías de la relación de pareja se contradicen con la obligación que trae consigo la constitución de una familia. Sin embargo, no es que se ejerza una postura de violencia contra la mujer, sino que la relación entre la mujer y el hombre es una fantasía porque existe la obligación de tener y mantener a una familia.

A nivel del *habitus*, estamos ante la presencia de una familia androcéntrica que destruye el ideal del amor romántico. Entonces, lo que se ha naturalizado en las relaciones amorosas es el ideal de que la mujer estimula o inspira al hombre a la creación de poesía; sin embargo, la realidad es que la familia ha asfixiado esa inspiración. Nuevamente se presenta la categoría de la mujer considerada como la musa inspiradora, que en estos tiempos nuestros, ha perdido su aura ancestral. Más bien, ha devenido en un sujeto accesorio y de aprovechamiento mecánico para los fines creativos del artista. Por esta razón, se escucha en varios pasajes del poema la queja, el sufrimiento y el desencanto de una mujer. En cuanto a la simbología de la dominación masculina, por un lado, el sometimiento se concretiza a nivel del aprovechamiento de la figura de la mujer; por otro, el papel de ser la musa se convierte en la única labor simbólica que todavía ejerce la mujer. Sin embargo, queda el recuerdo de los tiempos idos, donde la consideración a la mujer como la musa inspiradora era celebrada por la sociedad androcéntrica.

En resumen, la lectura y análisis de este poema es sugestivo. Otra vez se observa la intención de mostrar lo perjudicial de la educación que recibe la mujer en un entorno androcéntrico. El rol de la mujer, como pareja de un poeta, es la de ser su musa, es decir, la persona que estimula, inspira al sujeto masculino. Con esta idea, se ha naturalizado que el rol de la mujer es ser, únicamente, la inspiradora o acompañante para que el hombre alcance su realización. Entonces, se observa que la mujer es víctima de este modelo que inspira las relaciones amorosas, pues la realidad de la

convivencia entre hombre y mujer es que existe la obligación de cuidar y mantener una “casa” – familia. Estas afirmaciones nos ayudan a reforzar la idea de la poética del zafarrancho, pues la mujer es educada bajo estos presupuestos del amor romántico que le asignan dos valores: inspiradoras y acompañante.

4.2.3. “A nosotras y a ti nos ganó el tiempo”

A nosotras y a ti nos ganó el tiempo	
No alcanzaste a preparar el gran almuerzo	
De domingo que desde el barco soñaste	
Todas las sillas ocupadas	
Cientos de raviolos y copas de vino	5
El ajetreo en la cocina	
Había tiempo entonces	
Y nadie pensaba en crecer ni en cambiar de lugar	
El almuerzo a las doce	
Las luces del pasadizo a las ocho apagadas	10
Tus visitas exactas	
Los trajines por la casa	
Vivías cada día con la novedad de lo que cambia	
Sin que nadie lo perciba	
Así importaba más que nada	15
Comprobar una demora	
Una mala nota	
Una mentira grande o chica	
Todo parecía permanente entonces.	
Había señales, las veías.	20
Cada vez fueron menos tus amigos del barco	
Un día cerraste el despacho	
Pusiste un candado a la habitación	

Que ya no tenías con quién compartir
Dejaste de ir al mercado y a misa. 25

Pero te acomodabas a vivir cada día
Yo veía tu cabeza blanca desde lejos
Y era inútil ocultarme
Tenías puertas para todas las esquinas
Adivinabas penas desórdenes mudanzas. 30
Me cuesta creer que solo ocupamos tus últimos años
Para mí esa era la única vida que conocías
Nunca pude imaginarte joven
Las fiestas de tu pueblo
Apenas si me convence tu largo viaje 35
Inaugurando el Canal de Panamá.

Será porque nunca te vi llorar por lo perdido
Extrañar olores del campo
El calor de las castañas
Añorar el barco del regreso. 40

Te fuiste sin avisar
También contenta a estrenar otra vida
Todas tus puertas se cerraron
Las luces apagadas los candados puestos.

A nosotras nos ganó el tiempo. 45

En este poema, resalta la alocución de las nietas sobre el rol preponderante que cumplía la abuela en el quehacer cotidiano de la familia. En esta perspectiva, estamos ante la presencia de una familia androcéntrica que gira en torno a las decisiones de una mujer.

a) Puntos de vista y la segmentación

En este primer nivel de nuestro análisis, nos interesa segmentar el poema a partir de los diferentes puntos de vista o en función a los subtemas que se proponen en el texto. Desde la perspectiva de la enunciación, se puede dividir en dos secciones: la primera, desde el primer verso hasta el verso diecinueve donde una enunciadora 1, quien se identifica con una deixis en primera persona en plural (véase el verso 1), enumera las múltiples labores que desarrollaba la abuela como cabeza de mando en una casa familiar. La segunda, desde el verso veinte hasta el verso cuarenta y cuatro, donde una enunciadora 2, quien se identifica con un 'yo' (véase los versos 27 y 32), dialoga con su abuela sobre los quehaceres domésticos y sus propósitos existenciales de esta. No obstante, es bueno precisar que estos dos puntos de vista, la primera grupal y la segunda individual, se complementan a lo largo del texto. Por lo tanto, se confirma que E2, de todas maneras, se halla incluida en E1; esta inclusión se confirma en el último verso (v. 45), donde la deixis individual se funde con el colectivo 'nosotras'. En suma, la locutora del poema se identifica con E1, porque al final, en el texto completo se observa el uso, al modo de un texto narrativo, de un tiempo circular; pues el poema concluye con el mismo verso que empezó (véase los versos 1 y 45).

b) Interlocutores poemáticos

En este segundo nivel de nuestro análisis, buscamos precisar la participación de los interlocutores virtuales que aparecen en el poema. De ese modo, queremos responder a las siguientes preguntas: ¿Quién es el locutor?, ¿quién es el alocutorio?, ¿quién o quiénes es (son) los enunciadores?, ¿quién es el destinatario?, ¿qué relación se evidencia en esta comunicación? En primer lugar, fácilmente se identifica a dos enunciadoras, la primera se presenta con un 'nosotras' explícita (véase los versos 1 y 45). Del mismo modo, la segunda enunciadora se individualiza con una deixis en primera persona y en singular (véase los versos 27 y 32). Entonces, estamos ante la presencia de un texto polifónico, pues desde la perspectiva de una voz colectiva y otra individual, se organiza un diálogo fecundo con la *alocutorio* para describir la labor de la lideresa de esta. Además, en este armazón dialógico la *locutora* se identifica con la

enunciadora 1, puesto que esta ‘nosotras’ incluye a todas las voces individuales que, por momentos, se expresan en el texto.

Con respecto a la identificación de los entes participantes en el plano de la recepción, en primer lugar, la *destinataria* de la alocución lírica está resaltada con las siguientes deixis personales: ‘ti’, ‘tú’, ‘te’ (véase los versos 1, 2, 13, 20, 23, 25, 26, 37 y 41), que se repiten en la sucesión de versos donde en el esquema comunicativo que se genera: un ‘yo’ se dirige a un ‘tú’. Como a lo largo del poema, se evidencia el nombramiento de una sola destinataria; entonces, esta única receptora se constituye en la *alocutoria* del texto. Ahora, si queremos darle una identidad mayor a cada uno de los interlocutores es posible organizarlos en función a los sujetos referidos en el poema. Por un lado, la *locutora* (donde está incluida E1) vendría a ser parte de las integrantes ‘mujeres’ de una familia, que en base a la especificidad inferencial se podría identificar como las ‘nietas’. En cuanto a la identificación de la *alocutoria*, es factible reconocerla en base a las labores que desarrolla (véase los versos 2 y 6) y sus características físicas (véase el verso 27); estamos ante la presencia de la ‘abuela’. En suma, en el poema se configura una alocución familiar donde varios de sus miembros, esencialmente las nietas, se refieren a la figura dominante de la abuela.

c) Peculiaridades formales del poema

El poema empieza con un tono abrupto (véase el verso 1) donde la locutora, sin ningún eufemismo, confirma el paso lapidario del tiempo. En este punto es interesante mencionar que en toda la alocución se configura la siguiente idea: la existencia humana y sus múltiples derroteros está asociada íntimamente al fluir incontenible del tiempo. En este transitar sinuoso de la vida, el deseo de cumplir algunas metas planificadas, muchas veces, no se cumplen. En un segundo momento, en los primeros versos de la segunda estrofa, resalta un tono melancólico (véase los versos 21-25). En esta musicalización semántica se alude al envejecimiento de la abuela amada, quien conforme pasa el tiempo va dejando, uno tras uno, las múltiples actividades que solía desarrollar. En un tercer momento, sobresale un tono que mezcla una sostenida angustia y mucho de dolor (véase los versos 31-41); puesto que la locutora-nieta enfatiza cómo en su caso, debido a la línea de tiempo, ha debido compartir con su

abuela apenas los últimos años de esta. Y en la parte final, el poema se cierra con un tono desgarrador que expresa la locutora ante la partida abrupta de su amada abuela. En cuanto al empleo de los signos de puntuación, en este texto se emplea apenas seis puntos y aparte. Estos signos se usan para el cierre de los respectivos párrafos del poema. Por lo tanto, en toda la extensión de sus versos está ausente el uso de otro tipo de signos. En tal sentido, se observa el libre fluir de las líneas versales, donde el lector puede acercarse a la lectura en función al interés de su libre lectura. En esta parte, el texto se ubica, claramente, en el plano formal de impronta neovanguardista.

d) Figuras poemáticas

A nivel elocutivo, en la primera estrofa del poema resalta el campo figurativo de la *repetición*, donde mediante la figura de la *enumeración* (véase los versos 1-19) se describe las múltiples actividades y propósitos que desarrolló la abuela como jefa del hogar. En el verso 24, aparece una *hipérbole* donde se sostiene la siguiente idea: ante el paso del tiempo y la muerte de sus coterráneos, la abuela se hallaba totalmente sola. En el siguiente verso (25), mediante el uso de un *polisíndeton* se describe el abandono simultáneo de sus labores caseras y espirituales por parte de la abuela. En el verso 27, resalta una *sinécdoque* particularizante, donde la frase ‘cabeza blanca’ alude semánticamente a la edad avanzada de la persona. En el verso 29, sobresale una *hipérbole*, donde se exagera en torno a la cantidad de puertas de una vivienda. En el siguiente verso (30), mediante el manejo de un *asíndeton* se relata las múltiples facetas que desarrollaba la abuela, como consejera espiritual de los miembros de la familia. En el verso 37, se configura una *hipérbole* para mitificar la fortaleza espiritual de la jefa de hogar. Y el poema se cierra (véase el verso 45) con una *metáfora* donde se alude al paso implacable del tiempo. En suma, en este texto lírico se ha recurrido más veces al campo figurativo de la *metáfora* para poner énfasis en el tema del tiempo.

e) Cosmovisión de la dominación masculina

Si bien es cierto que en este poema se desarrolla el tema del tiempo, en su tópico del fluir de la vida humana, desde la perspectiva de la dominación masculina, resalta el empoderamiento de la figura de la abuela como el jefe de hogar de una familia

androcéntrica. Entonces, en este escenario familiar es interesante cómo el mando del poder está inmerso en las manos de la mujer. Ahora, esta opción se constituye en una situación extraordinaria dentro de los cánones de la dominación patriarcal. Sin embargo, en ninguna parte del texto se cuestiona el rol de varón como el agente que lidera la estructura de una familia típica. Es más, podemos afirmar que el sujeto masculino no está inmerso en las labores que se desarrolla dentro del ámbito privado de la abuela. Entonces, el accionar de la abuela ha naturalizado la idea de que el rol de la mujer es dedicarse a la construcción y cuidado de la casa durante toda su existencia o línea del tiempo. Ello la convierte en la persona que lidera las actividades domésticas que la va a alejar del espacio público, pues sus ocupaciones no le permiten insertarse en otros espacios.

En efecto, sería la tercera idea que respalda la poética del zafarrancho: la mujer dedica su tiempo al cuidado de la casa, a las labores domésticas. Entonces, la figura de la abuela constituye la naturalización de que este rol, de preocuparse por el ámbito privado, es exclusivo de la mujer “porque siempre fue así”. Por esta razón, la voz lírica del poema muestra que el tiempo ha ganado en sentido de que nunca se construyeron como sujetos en otro ámbito que no fuera el doméstico. Esta idea refuerza que la es la familia quien naturaliza este valor asignado a la mujer: sirvienta del hogar.

4.3. Análisis de *Entre las mujeres solas*

4.3.1. “Reencuentro”

Estás igualita, me dice

Los años no han pasado por ti, le miento.

Me casé, tengo dos hijos, decimos las dos a la vez.

Me va bien, sí muy bien.

Tenemos que vernos más seguido.

5

Sí tenemos.

¿De qué hablábamos antes?, me pregunto.

¿De qué, cuando no teníamos, hijos, marido, ni empleada?

cuando no era necesario encubrir ni adornar

una máscara bien puesta, casi cara. 10
 Hablábamos, entonces, del futuro
 cada una soñaba lo que ahora no es
 o lo que ahora es, pero distinto
 casarse, tener hijos
 irse de la casa que parecía una cárcel 15
 decirle adiós para siempre a las monjas
 una vida de postal, sin ropa sucia
 ni platos que lavar
 esas cosas no se sueñan en los sueños.
 Hacemos entre tantas máscaras sonrientes 20
 el primer brindis
 el segundo y el tercero
 alguien ha traído las fotos de entonces
 leemos los autógrafos
 reímos de lo mismo de siempre, los profesores 25
 que entonces eran más jóvenes de lo que somos
 vuelven a parecernos viejos aburridos. Ellas,
 solteronas histéricas, viejas amargadas
 recordamos los grandes amores
 que no acabaron en matrimonio 30
 soltera, casada, viuda, divorciada, monja
 sin hijos, con hijos, uno, dos, tres
 cumplido ya el anuncio del juego de la soga
 nos asombra la relación de compañeras muertas
 las recordamos, nos entristecemos 35
 bebemos, fumamos
 contamos nuestras miserias, somos amigas
 de una tarde
 comparamos el tamaño de los penes de nuestros maridos
 su habilidad o torpeza en la cama 40
 los amantes.

No hay madre Giusseppina espiando detrás de la puerta
 papá que nos mande a dormir, ni exámenes pendientes.
 Días marcados por los timbres entre el recreo y la clase
 nos recuerdan ahora la felicidad. Estaba ahí 45
 y no lo sabíamos.
 Como no podíamos saber que veinte años después
 estamos soñando al revés
 y lo daríamos todo por empezar de nuevo
 cuando las cartas no habían sido todavía echadas. 50

En este poema, la locutora organiza el relato de un reencuentro de amigas. Estas se conocieron en su etapa escolar, ahora se vuelven a reunir después de muchos años. En esta perspectiva, se desarrolla el tópico del fracaso de una vida. Esto confirma el incumplimiento de un futuro luminoso, porque siguieron desarrollándose en la línea de la cultura androcéntrica. Por lo tanto, estas mujeres no osaron romper con el *habitus* patriarcal. Se imaginaron que los deseos o las promesas se cumplían casi automáticamente.

a) Puntos de vista y la segmentación

Desde la perspectiva de la enunciación, este poema se puede segmentar en tres secciones. En el primero, desde el verso uno hasta el verso tres, una enunciadora (E1) describe la escena inicial de su reencuentro con una amiga de infancia. En el segundo, desde el verso cuatro hasta el verso seis, se recrea un diálogo entre dos enunciadoras mujeres (E1 y E2). En este intercambio de cumplidos se enfatiza en la necesidad de una comunicación más seguida entre ellas. Y, en el tercero, desde el verso siete hasta el verso cincuenta, la misma enunciadora inicial (E1) organiza un balance de las vidas de una promoción de mujeres que se conocieron en su etapa escolar. En esta confrontación de lo bueno y lo malo, de los triunfos y las derrotas, se concluye que estas vidas han fracasado con respecto a las expectativas que se prometieron cuando eran adolescentes.

b) Interlocutores poemáticos

En este nivel de nuestro análisis, buscamos indicar la participación de los interlocutores virtuales que aparecen en el poema. En esta perspectiva, en el poema se reconoce con facilidad la participación de dos enunciantes (E1 y E2). Estas se evidencian mediante el empleo de marcas deícticas donde la primera se nombra con el pronombre “me” (véase el verso 1) y la segunda, con el pronombre “ti” (véase el verso 2). Estas interlocutoras, además, vienen a ser dos mujeres mayores que se conocen desde la etapa escolar (véase los versos 25-26). Sin embargo, en este diálogo, cuyo tema es el balance de sus vidas, se observa que la voz de la enunciativa 1 expone los logros y los fracasos de sus existencias, principalmente, como esposas y madres (véase los versos 6-50). En este contexto, la locutora se identifica con la enunciativa 1; porque se evidencia que esta voz es el ente que organiza y da sentido al texto lírico.

Con respecto a la participación de los elementos de la recepción, en un primer momento, se evidencia la ausencia de una destinataria específica puesto que no aparece ninguna marca textual que la identifique (véase los versos 1-3). En un segundo momento, se organiza un breve diálogo entre dos amigas que se reencuentran; en este formato dialógico: un Yo (E1) se dirige a un Tú (E2). Sin embargo, en esta estructura dialógica se intercambian los roles; así, E2 se convierte en la enunciativa y E1, en la destinataria (véase los versos 4-6). Y, en un tercer momento, se vuelve al formato inicial, donde la E1, específicamente, no se dirige a ningún destinatario identificable con alguna marca deíctica, sino se construye un enunciado donde esta mujer cuestiona su experiencia de vida. Este relato dialéctico se organiza en el típico formato de un monólogo en “voz alta”. En suma, estamos ante la presencia de un *alocutorio* no mencionado textualmente.

c) Peculiaridades formales del poema

En esta tercera parte de nuestra lectura, nos interesa indicar cómo se escucha la densidad sonora del tono en este poema. En primer lugar, resalta el tono de entusiasmo (véase los versos 1-6) donde dos amigas expresan su euforia al reencontrarse después de muchos años. En este diálogo, el énfasis de las expresiones

de mutua congratulación envuelve al discurso con un manto musical de celebración. En segundo lugar, sobresale un tono lúgubre (véase los versos 7-30), donde la locutora se interpela a sí misma y organiza un balance sobre el transcurrir de su existencia. En esta confrontación de sucesos que han acontecido y las promesas incumplidas, resalta la melodía del dolor por la constatación del fracaso de un proyecto de una vida. En tercer lugar, refulge un tono sardónico (véase los versos 31-33), cuando la enunciadora parodia la canción infantil “La canción de la sogá”, en esta se reitera con sorna cómo la mayoría de sus condiscípulas no pudieron comprobar el cumplimiento de las promesas redactadas en un cuaderno escolar.

d) Figuras poemáticas

En esta parte de nuestra lectura, nos interesa describir el entramado del tejido elocutivo del poema. En esta perspectiva, en primer momento, sobresale la presencia de un *asíndeton* (véase el verso 3), en esta se detalla los logros familiares *típicos* de una mujer casada. En seguida, se halla otro *asíndeton* (véase el verso 8) donde se nombra los roles que deberán ejercer las mujeres cuando se comprometan en matrimonio. En segundo momento, resalta el campo figurativo de la *antítesis* (véase los versos 13-14) que expone la paradoja del incumplimiento de una promesa o su cumplimiento, pero distinto a lo prefigurado. En seguida, en el verso 15 se elabora un *símil* que compara una casa familiar con una cárcel y se sostiene que, por este contexto opresivo, la enunciadora tuvo que abandonar su hogar para unirse al hombre de su vida que al final fue un fiasco. En los versos 17-18, se presenta un *asíndeton* más, en este se prevén los trabajos pesados que deberán desarrollar las mujeres en una relación de pareja. En otro momento, en el verso 19 se tiene un ejemplo de pleonismo, en este se enfatiza que los sueños no se cumplen. En los versos 29-30, brilla otra *antítesis*, donde se reitera sobre el incumplimiento de las promesas: los grandes amores que surgieron en la etapa escolar nunca terminaron en matrimonio. En seguida, en otro *asíndeton* (véase los versos 31-32), tomado de los versos de una clásica canción infantil (La canción de la sogá) se enumera los estados civiles de una mujer en un contexto normal de una sociedad androcéntrica. En el verso 42, leemos una *metonimia* sugerente, en este se alude a una monja, quien laboraba como

directora del colegio donde estudiaba esta enunciadora. Esta madre superiora se constituye en la representante de la represión patriarcal contra el desarrollo de una mujer. En los dos últimos versos, sobresalen una *hipérbole* y una *metáfora*, ambas configuran la constatación del fracaso de una experiencia de vida. En suma, en la elaboración de este poema se ha utilizado con mayor frecuencia la figura del *asíndeton* con el claro afán de reiterar que las promesas que una mujer se plantea en su época de colegiala, llegada la edad adulta, casi nunca se cumple.

e) Intertextualidades

En cuanto a la presencia de otro texto en la elaboración de este poema, resalta el uso de la cita. Estos versos prestados que aparecen en los versos 31 y 32, corresponden a un conocido repertorio de las canciones infantiles, denominada “Soltera, casada”. Esta canción se suele entonar cuando se juega a saltar con la soga. Usualmente, es un juego de niñas, por lo tanto, se evidencia la presencia de un marcado discurso androcéntrico. En el *texto madre* se lee “Soltera, / casada, / viuda, / divorciada, / con hijos, / sin hijos, / no puede vivir, / con uno, / con dos, / con tres [...]”. En el texto pollaroliano, se repite exactamente casi los mismos versos de la canción infantil, con solo el agregado de “monja” después de la mención a “divorciada”. Además, se obvia el verso “no puede vivir” y la preposición “con” que antecede a las enumeraciones. En la composición infantil, claramente, se incide en el mensaje de los roles que deben cumplir las mujeres con respecto a su estado civil y a su papel de madres que deben asumir con naturalidad, para ello, desde la infancia las educan con este tipo de canciones. En el caso de los versos de nuestra poeta, esta intertextualidad se incrusta en el poema para reiterar que la locutora, lamentablemente, no ha cumplido con sus sueños de grandeza o de un futuro mejor, tópicos planteados como promesas en su niñez. A lo único que ha arribado es cumplir con lo ya programado en la canción infantil; pues, al final, se ha recibido de ama de casa y madre de hijos.

f) Cosmovisión de la dominación masculina

A nivel del mundo representado, en este poema se desarrolla el tópico del fracaso de un proyecto de vida. En esta perspectiva, se configura la experiencia vital de un

grupo de mujeres en una línea de tiempo, a modo de un *flash back*. Primero, en cuanto al balance de una vida transcurrida en el presente, se confirma el incumplimiento de los sueños y los deseos (véase los versos 49-50). Segundo, en la etapa escolar, cada quien contaba con la seguridad de que sus proyectos se cumplirían, casi automáticamente (véase los versos 10-14). Por lo tanto, estamos ante la presencia de un *habitus* que corresponde a la cultura androcéntrica, pues en el poema la locutora enfatiza que su proyecto personal (y de sus amigas) era convertirse, esencialmente, en buenas esposas, madres y amas de casa. Esto es, en ningún momento se puso en tela de juicio o se recusó la propuesta del discurso patriarcal donde las mujeres están condenadas a la subordinación y a la dependencia. Sin embargo, la frustración que exhibe la locutora no es porque no se convirtió en madre, esposa y ama de casa; sino que la experiencia vivida no ha sido tal como la imaginaron, pues, en ese imaginario de familia, no estaba empeñada la libertad de ser sujetos libres e independientes. En este punto, refulge la *violencia simbólica*, pues se ha naturalizado que la realización del sujeto femenino en una sociedad patriarcal es casarse. Entonces, el matrimonio (¡Y por amor!) constituye, según la idea patriarcal, el espacio donde la mujer logra su libertad, pues se aleja de la dependencia del padre y de la escuela “madre Giusseppina” (véase el verso 42), mujer que se configura con rasgos del mando varonil. Entonces, la púber pensaba que una forma de liberarse de esta dominación casera y escolar era casarse con el hombre ideal. Sin embargo, realizada esta segunda experiencia de vida, la convivencia de pareja destruye este ideal. Al final, la angustia que envuelve a la locutora es comprobar la imposibilidad de volver a retroceder en el tiempo e intentar un nuevo inicio de una experiencia vivencial maravillosa.

En efecto, este poema es el que cumple con la propuesta de Reisz: la presencia de la intertextualidad, la polifonía y el uso de un lenguaje coloquial. Es decir, se hace muy evidente la poética del zafarrancho. Luego, nuestro análisis nos permite complementar esa poética, pues se evidencia las fallas que tiene la escuela en la formación que reciben las mujeres en este espacio autoritario donde no se las forma como sujetos libres sino se les induce que su rol está dentro de la familia y es allí donde encontrarán lo soñado: ser libres. Lo cual, a todas luces, es un engaño.

4.3.2. "S.L.A.M."

Alguien propone, avanzada ya la noche	
Leer el cuaderno de los sueños	
El viejo y clandestino S.L.A.M.	
Donde cada una programó su futuro.	
¿Piensas casarte?	5
¿Cuál es tu tipo de hombre?	
¿Qué vas a ser/a hacer cuando salgas del colegio?	
¿Tienes enamorado?	
¿Llegarás virgen al matrimonio?	
Entonces nadie dudaba.	10
Los deseos no tienen límites	
Cuando un día, un mes y hasta un año	
es mucho tiempo.	
El futuro que no soñamos	
Está escrito en letras adornadas	15
Flores y corazones, dibujos alusivos a la pregunta	
Casarme con un millonario	
Ser actriz	
Modelo, cantante de fama mundial	
Secretaria ejecutiva	20
Mujer de negocios	
Jueza, abogada, doctora	
Hasta ministra no paro	
Amasar una fortuna	
Viajar	25
Encontrar a mi príncipe azul	
Para ser feliz y comer perdiz.	
Identificamos a los protagonistas	
¡nada que ver! Decimos riendo	
Algunas se aproximaron, pocas	30
Pero no brillan	
Las más, se sorprenden:	
Sus sueños han sido olvidados casi sin pesar.	
Cancelado ya el futuro	
Desinteresadas del presente	35
Constatamos que la tan mentada felicidad	
Se escapó de todas partes	
Y nos consolamos con un nuevo juego	

a) Puntos de vista y la segmentación

Desde la perspectiva de la enunciación, este poema se puede segmentar en cinco secciones. El primero, desde el verso uno hasta el verso cuatro, donde una enunciativa 1 (E1) relata el inicio de la lectura de un diario de promesas escrito en la época de escolares. En el segundo, desde el verso cinco hasta el verso nueve, una enunciativa 2 (E2) plantea una serie de preguntas que giran en torno al futuro de un grupo de amigas. En el tercero, desde el verso diez hasta el verso dieciséis, la misma enunciativa inicial (E1), redondea la idea que se menciona al inicio: en la redacción de las promesas no cabía la duda de su incumplimiento; pues estaba sobreentendido que todo deseo se cumple. En el cuarto, desde el verso diecisiete hasta el verso veintisiete, se organiza un contrapunto de afirmaciones, donde diez voces (E3, ..., E12), en versos del tipo estilo directo, describen la realización de sus posibles roles en los años dorados de su adultez. Y, en el quinto, desde el verso veintiocho hasta el verso cuarenta y uno, la misma enunciativa 1 (E1), concluye que las promesas redactas por escrito en el diario grupal, en sus épocas de colegialas, lamentablemente, a estas alturas de la edad madura, no se cumplieron.

b) Interlocutores poemáticos

En esta parte de nuestro análisis, nos interesa señalar la participación de los interlocutores virtuales del poema. En cuanto a la participación de las emisoras, se hallan tres momentos totalmente diferenciados: primero, resalta la presencia abrumadora de la enunciativa 1 (E1). Esta se identifica como una voz colectiva, un nosotras (véase los versos 14, 28, 29, 36 y 38) que organiza un balance de las vidas de un grupo de amigas, al mismo tiempo las interpela por sus respectivos fracasos. Segundo, aparece una enunciativa 2 (E2), quien se identifica con una voz en primera persona y en singular (véase los versos 5-9). Esta segunda enunciativa es la persona

quien redactó las típicas preguntas que aparecen en el cuaderno S.L.A.M. Y, tercero, sobresale la participación polifónica de un grupo de diez voces (véase los versos 17-27) que corresponden a un grupo de amigas escolares, quienes responden a la siguiente interrogante: ¿qué quieren ser o hacer cuando sean mujeres adultas? En suma, la *locutora* del texto lírico se identifica con la E1, puesto que esta ‘nosotras’ es quien organiza el discurso poético en general. Y, en esta interpelación incluye la voz de la E2 y la polifonía de diez voces, como un marco de apoyo o prueba en su afán de demostrar el incumplimiento de las promesas.

En cuanto a la presencia del marco de la recepción, la participación de los destinatarios se puede organizar siguiendo la misma perspectiva de los tres momentos de la emisión del discurso poético. En efecto, en primer lugar, cuando la E1 interpela a sus compañeras, esta ‘nosotras’ se dirige a cada una de sus amigas y, también, a sí misma. Por lo tanto, estamos ante la presencia de un *alocutorio general* no especificado con una marca deíctica, mientras que, estas destinatarias están referidas en el discurso de E1. En segundo lugar, en la sección donde aparece la E2, esta se identifica con un ‘yo’ tácito y este se dirige a un ‘tú’ que está contenido en cada uno de los verbos de las cinco oraciones interrogativas que se proponen (véase los versos 5-9). En la tercera sección, sobresale un coro de diez voces que expresan sus deseos o promesas del futuro y en cada una de sus expresiones están referidas las destinatarias. Entonces, en este juego dialógico cada una de estas enunciatoras se transforma en las respectivas destinatarias de las confesiones de sus amigas. Al final, observamos la participación de una *alocutoria general* y esta receptora está referida en el discurso de interpelación que profiere la locutora.

c) Peculiaridades formales del poema

En este nivel de nuestra lectura, nos ocuparemos en señalar la presencia de la densidad sonora que subyace en el poema. En este caso, el marco de melodías que envuelve todo el texto es un tono lúgubre y va aumentando el volumen de lo sombrío, conforme la locutora va describiendo el incumplimiento de las promesas. Incluso sube la intensidad elegíaca cuando se contrasta las ideas escritas en el cuaderno escolar

(deseos adolescentes) y la dolorosa constatación en la adultez (lo que se quiso o se deseó fue una quimera) [véase los versos 34-37]. Por lo tanto, la evocación de los deseos conduce a la muerte figurada de las promesas que, lamentablemente, se quedaron en su significación literal, primaria y precisa.

d) Figuras poemáticas

En esta parte de nuestro análisis, nos ocuparemos en señalar la presencia del tejido elocutivo en el poema. En primer lugar, resalta una *metáfora* (véase el verso 2) pues el SLAM es definido como el cuaderno de los sueños. En seguida, observamos un doble *epíteto* (verso 3), ya que el énfasis de los adjetivos pretende mostrar el incumplimiento de los sueños. En el verso 6, se configura una *sinécdoque* del tipo especie por individuo, puesto que la interrogación gira en torno a la consulta sobre qué tipo de pareja se desea. Entre los versos (17-25), resalta el campo figurativo de la repetición, pues se advierte la presencia de secuencia de *enumeraciones* donde las diferentes enunciadoras indican sus deseos personales, laborales y profesionales. En el verso 26, aparece una conocida *sinécdoque* del habla popular, donde la locutora expresa su deseo de encontrar el amor ideal. Entre los versos (30-31), resalta una *metáfora*, puesto que el término la ausencia de brillo se compara con el fracaso de un proyecto de vida. Por último, el poema se cierra con una *hipérbole* (véase los versos 36-37), pues se enfatiza que la búsqueda de la felicidad es inútil. En resumen, en este texto resalta la figura de la *enumeración*, porque el interés de la locutora es describir las promesas y los sueños escritos en la adolescencia. Y, estos, en la edad madura de la mujer se constataron que no se cumplieron o no se alcanzaron.

e) Intertextualidades

En cuanto a la presencia de otros textos en este poema, todo el texto pollaroliano está elaborado en base a lo que Gerard Genet denomina la intertextualidad en su variante de *cita*. Esto es, se evidencia una relación literal y explícita entre este poema y la estructura del cuaderno escolar denominado SLAM. En primer lugar, desde el título queda explícito la cita, por lo mismo, estamos ante una opción de la copia evidente. En

segundo lugar, casi la totalidad del poema está estructurada en base del esquema del cuaderno SLAM que todo colegial conoce, cuando en sus años infantiles, en compañía de amigos y compañeros de aula, redactan este famoso cuaderno con una serie de deseos y sueños que esperan cumplir en su vida adulta. En tercer lugar, el poema de Pollarolo se diferencia del original SLAM del siguiente modo: por un lado, hay una sección introductoria (véase los versos 1 – 4) donde una locutora describe una escena de reunión de amigas adultas, quienes se juntan para leer el famoso cuaderno que redactaron en sus años escolares. Por otro lado, aparece una sección de cierre (véase los versos 28 – 41), que la locutora expresa, a modo de conclusión, que visto analíticamente cada caso de la vida programada en el cuaderno, se comprueba un rotundo fracaso de los proyectos de vida. En esta perspectiva, la cita se constituye en la parte medular del poema (véase los versos 5 – 27), con algunos agregados sutiles, donde se parafrasea algún verso original del SLAM. O se agrega algún verso con la expresa idea de darle coherencia al poema en general. En suma, el valor del poema pollaroliano se concretiza como parte del poemario, pues en esta se desarrolla el tema del fracaso del proyecto de vida de una mujer. En esta secuencia, es importante enumerar las promesas infantiles y su comprobación en la edad adulta de su incumplimiento. Si fuera solo un poema suelto, no gozaría de ningún prestigio poético, ni calidad artística; se lee como un sencillo parafraseo.

f) Cosmovisión de la dominación masculina

En cuanto al mundo representado, en este texto se desarrolla el fracaso de un proyecto de vida. En este sentido, este se emparenta con el poema “Reencuentro”. En este caso, se configura una reunión de amigas, mujeres en la plenitud de su madurez, quienes como parte de su agenda de reunión deciden leer el cuaderno escolar SLAM (véase los versos 1-4). A partir de esta lectura, se confronta el cumplimiento o incumplimiento de los deseos plasmados en el papel escolar con sus respectivas experiencias de vida del presente (véase los versos 28-33). El resultado es estremecedor, porque los sueños y los deseos infantiles no se cumplieron; apenas, en algunos casos, se aproximaron. En este contexto, estamos ante la reiteración de un *habitus* androcéntrico, pues en la escuela se enseña los roles que deben cumplir las

mujeres en su vida adulta. Aunque, por un lado, podemos advertir un cierto liberalismo en esta concepción patriarcal, porque se indica que las mujeres ya pueden acceder a los estudios universitarios y a la labor profesional (véase los versos 17-23). Sin embargo, el balance final conlleva a la constatación del fracaso de los proyectos (véase los versos 34-37); pues ninguna de las integrantes de la hermandad femenina ha observado coronarse el cumplimiento de un sueño. Por otro lado, la locutora y compañía, en esta situación de frustración, no asumen su realidad con angustia, desesperación o dolor por el incumplimiento de sus sueños; sino se toma con ironía el fracaso ya comprobado (véase los versos 38-41). Asimismo, la *violencia simbólica* está presente en naturalizar los sueños de las mujeres durante la etapa escolar. Es decir, en el proyecto de vida de una escolar, la prioridad es encontrar al hombre, al príncipe azul y casarse.

En efecto, “S.L.A.M” es el poema más representativo de la poética del zafarrancho, pues se observa la polifonía, la intertextualidad y el lenguaje coloquial. Y esto se complementa con la idea de mostrar la debilidad de otra institución a cargo de la formación o educación de las mujeres: la escuela. En este espacio, son las mujeres quienes establecen el orden de sus prioridades que han de conformar su proyecto de vida cuando sean adultas. Y otra vez, el sujeto femenino considera que su prioridad es conocer al príncipe azul y casarse para alcanzar la libertad. Sin embargo, se confirma el fracaso.

4.3.3. “Badulaque”

No parabas de hablar	
Viajes, viajes, miles de viajes	
“una trotamundo soy” sonreíste orgullosa	
Ejecutiva	
Te imagino con tu maletín James Bond	5
Cargada de equipaje	
Hippie	
Mochila y zapatillas	
Provinciana con cajas amarradas	
Tu nombre y destino en plumón rojo	10
Triunfadora, llena de dinero por hacer	

Proyectos	
Estafada por una alemana	
Obrera textil en una fábrica en Florencia	
Varada sin visa	15
En el aeropuerto de Asunción	
Registrada en Estocolmo	
Traficante, contrabandista, prostituta	
Sin licencia	
Expulsada de Berlín:	20
Damos vueltas, amiga	
Venir a encontrarnos en Tacna	
Otra vez.	
Te decíamos <i>palera</i>	
No, <i>palera</i> no existía entonces	25
Badulaque	
Arequipeña badulaque te decíamos	
Tiernas adolescentes aprendiendo antiguos odios regionales.	
Ahora, las señoras que somos	
Malas y amantes madres	30
Fracasadas pero orgullosas esposas	
Debemos mirarte con envidia	
Tantos viajes, tanta libertad	
Y nosotras siempre aquí	
Paseando las calles de siempre	35
Sin poder ir más lejos que a Arequipa,	
Tenemos que admirarte	
Badulaque.	

a) Puntos de vista y la segmentación

Desde la óptica de la enunciación, este poema se puede segmentar en tres secciones: primero, desde el verso uno hasta el verso veinte, donde una enunciadora 1 (E1) describe las aventuras llevadas a cabo por su amiga, una mujer en la plenitud de su madurez. Segundo, desde el verso veintiuno hasta el verso veintiocho, la misma E1 recuerda algunos detalles de una infancia común, al encontrarse con una amiga. Y, tercero, la misma E1 organiza un balance de las vidas de un grupo de amigas. Entonces, en este recuento resalta con énfasis cómo la *Badulaque* fue la única

compañera que desarrolló su vida tal como ella se propuso. Al final, esta segmentación se ha ordenado en función a tres momentos subtemáticos que giran en torno al tópico del reencuentro de dos amigas.

b) Interlocutores poemáticos

En esta segunda parte de nuestro análisis, nos interesa precisar la participación de los interlocutores virtuales del poema. En esta perspectiva, en el campo de la emisión resalta la presencia de una enunciativa (E1), quien se identifica, por un lado, con el pronombre personal en primera persona y en singular (véase el verso 5) y, por otro lado, con el deíctico personal en primera persona y en plural (véase el verso 34). Esta variación de la primera persona, del singular al plural, se entiende como una precisión de la enunciativa. Pues, si bien es cierto que ella es quien se dirige a su destinataria; pero lo desarrolla en representación de un grupo de amigas. Al final, la locutora del poema se identifica con esta E1, pues esta voz es quien organiza todo el discurso de reconocimiento de la experiencia vivida por la *Badulaque*.

En cuanto al campo de la recepción, se puede señalar la presencia de dos destinatarias: la primera está identificada, por un lado, mediante el deíctico personal de segunda persona y en singular (véase los versos 1, 5, 10, 27); por otro lado, se le nombra mediante dos vocativos: amiga o *Badulaque* (véase los versos 21, 26 y 38). La segunda destinataria está referida mediante el deíctico personal en primera persona y en plural: nosotras. Así, en el marco de esta referencia se hallan incluidas las otras amigas de la locutora. En suma, el *alocutorio* de este texto lírico viene a ser la *Badulaque*, una amiga arequipeña de infancia de la locutora. Por lo tanto, el circuito comunicativo está organizado desde la óptica de un Yo que se dirige a un Tú, donde la locutora interpela, recrimina y celebra los logros de la vida audaz y aventurera de esta amiga de la etapa escolar, con quien ahora se acaba de reencontrar después de muchos años (véase el verso 22).

c) Peculiaridades formales del poema

En esta parte de nuestra lectura, nos interesa mostrar la presencia de los fonemas tonales en el texto. En este poema, se escucha un marco musical de aflicción, donde el

volumen alto de la melancolía se mezcla con cierta melodía de molestia (véase los versos (34-36). De este modo, se configura en el trasfondo de la voz de la locutora, su dolor ante la constatación del fracaso de su proyecto de vida. En contraste, las molestias emergen en algunos enunciados (véase el verso 32), cuando se observa que no todas fracasan en la realización de sus sueños; algunas como la Badulaque, sí concretizan sus proyectos y alcanzan la felicidad. En la parte final, sobresale un tono de adulación (véase los versos 37-38), momento en el que la locutora reconoce el triunfo en la vida y la realización de un proyecto vital que se ha concretizado a manos de una de sus condiscípulas de la etapa escolar.

d) Figuras poemáticas

En cuanto al trabajo de artesanía microtextual desarrollado en el tejido elocutivo del texto, resalta, en primer lugar, una *hipérbole* (véase el verso 1) que describe el gusto exagerado de hablar de una amiga. En seguida, emerge un *asíndeton* (véase el verso 2), donde se enumera la vida cosmopolita de la *alocutoria*. Entre los versos (11-19), se mezcla dos *asíndeton* y una *enumeración*; donde la locutora describe en detalle los múltiples oficios y aventuras emprendidas por la Badulaque. En seguida, se recuerda el epíteto *palera* (véase el verso 24) para descalificar a la amiga arequipeña. Este término, en el argot popular, equivale a *fanfarrona*. De inmediato, se nombra el epíteto *badulaque* (véase el verso 27) para reiterar en la descalificación a la misma amiga. Con este adjetivo, se designa a una persona descuidada y de poco juicio. Por lo tanto, en el poema alcanza una notoriedad importante, en el nivel elocutivo, estos dos *epítetos*; pues es el único mecanismo que encuentra la locutora para enrostrarle algún defecto, error o falla en la conducta a la Badulaque.

e) Cosmovisión de la dominación masculina

A nivel del mundo representado en este texto, se desarrolla el tópico de la liberación de una mujer. En este caso, estamos ante un hecho excepcional con respecto al *habitus* androcéntrico. Si la vigencia de la *violencia simbólica* de la dominación masculina tenía como su mejor aliada a la misma mujer; quien,

paradójicamente, asumía como un hecho natural su situación de sujeto subordinada y dependiente. En este poema, estamos ante la rebelión de la Badulaque, una mujer que rompe con el estereotipo de los roles que debían asumir las mujeres de la sociedad patriarcal (véase los versos 4-17). En contraste a esta mujer libertaria, se encuentra nuestra locutora, quien se revela como una mujer que jamás osó romper con el cerco de la ideología androcéntrica (véase los versos 29-32); por lo tanto, solo le quepa la opción del reconocimiento al logro de la amiga. Esta diferenciación entre una mujer que hizo posible sus quimeras y otra, que se consoló con su rol establecido por la educación androcéntrica, se organiza en el poema a partir de un reencuentro casual entre dos amigas de infancia (véase los versos 21-23). Esta revelación, rebelión y liberalización con respecto al *status quo* androcéntrico se desarrolla en diferentes frentes: uno, en lugar de la espera de un espacio estable y estático como es una casa familiar, la Badulaque recorre el mundo (véase los versos 2-3). Dos, su postura de mujer viajera es de un total liberalismo, pues se mimetiza con las posturas del hipismo (véase 6-8). Tres, se ocupa en puestos laborales oficiales, marginales o proscritas (véase los versos 11-17). Cuatro, en cuanto al plano amoroso, a partir de su militancia en el movimiento del hipismo, se infiere su opción del libre emparejamiento (véase el verso 7). Quinto, en algún momento ejerció de ramera con total libertad (véase el verso 18). En suma, estamos ante la presencia de una mujer que navega a contracorriente de la sociedad patriarcal; pues con sus acciones se rebela contra los cánones machistas, establecidos como los correctos para una mujer. Otro tema interesante en este texto tiene que ver con la rivalidad regionalista. Por un lado, nuestra locutora se revela como natural de la ciudad de Tacna; por otro lado, la Badulaque es oriunda de Arequipa (véase los versos 22, 27 y 28). En esta confrontación regionalista se recrea una añeja rivalidad existente entre estas dos regiones del sur peruano. Justamente, como parte del ninguneo localista a la amiga arequipeña se le ha adjudicado el epíteto de badulaque. En resumen, el tópico de este poema se constituye en la antítesis, en el antimodelo, en el estandarte o en la vanguardia con respecto a las propuestas de la cosmovisión androcéntrica. De alguna manera, el sujeto representado en estos versos se convierte en la abanderada del feminismo puro y duro.

En síntesis, en “*Badulaque*” es evidente la visión machista, pues la enunciadora de este poema reconoce los logros de este sujeto femenino por haber alcanzado la libertad, sin embargo, la califican como *palera*, es decir, no cumplió con los designios del sistema patriarcal encargado de su educación, pues ella nunca se casó ni tuvo hijos. En este caso, es la sociedad que margina, excluye a un sujeto femenino por ser la negación de lo que esta sociedad patriarcal ha naturalizado como “femenino. Este análisis nos permite corroborar que la poética del zafarrancho de Pollarolo pretende evidenciar los males de una sociedad androcéntrica.

4.4. Análisis de *La ceremonia del adiós*

4.4.1. “El primer viaje que hice contigo”

Fue de Tacna a la Boca del Río un sábado de invierno por la mañana. Compraste dos Inca Kolas y dos mixtos en el Italia y yo saqué a escondidas dos toallas de mi casa. Había apenas una tenue resolana	5
zurumbe, acá llaman zurumbe a la neblina de mediodía que refresca y alivia los calores del verano, te expliqué; no era verdad, pero la palabra te gustó y me creíste a pesar del invierno.	10
Te hablé de una playa llamada Pozo Redondo que parecía de postal: algún día levantaré ahí una casa para mi vejez, dije y te fui indicando el camino. Cuando llegamos empezó a brillar el sol	15
la playa también te pareció hermosa como el sueño de la casa mirando al mar, en lo alto. Ahí mismo, en la arena junto a la inmensa roca que nos protegía del viento hicimos el amor por primera vez.	20
El sol cegaba mis ojos, pero creo que fui feliz. Anochece cuando regresamos y yo me senté muy cerca de ti, juntas nuestras manos. Mirando la carretera, mirándonos	

nos detuvimos varias veces	25
te gustaba el olor limpio del desierto	
y el silencio y las estrellas y el cielo despejado.	
Juramos que nos amaríamos siempre.	
Tuve que detener el auto al costado de la carretera	
lloré hasta cuando el sol me hizo saber que era mediodía	30
y el calor me agobiaba.	
Entonces me soné la nariz	
y el pañuelo se llenó de sangre.	
Se me ha roto el corazón, pensé.	

a) Puntos de vista y la segmentación

Desde la perspectiva de la enunciación, este poema, desde el verso uno hasta el verso treinta y cuatro, presenta una sola enunciativa 1 (E1). Sin embargo, se puede segmentar en dos momentos subtemáticos. El primero, desde el verso uno hasta el verso veintiocho, donde la enunciativa describe la concretización de un amor de pareja. Y, en el segundo, desde el verso veintinueve hasta el verso treinta y cuatro, esta misma enunciativa nos confía el éxtasis de su enamoramiento.

b) Interlocutores poemáticos

En este nivel de nuestro análisis, nos interesa indicar la participación de los interlocutores virtuales del poema. En esta perspectiva, en este texto fácilmente se detecta la presencia de una enunciativa (E1), que se puede colegir como la voz de una mujer (véase los versos 3-4). Esta, en todo momento de su evocación, se dirige a un tú claramente identificable como el hombre amado (véase los versos 3, 11, 14, 23 y 26). En suma, la locutora de este poema se identifica con esta enunciativa, puesto que esta voz es quien organiza el discurso de la emisión poética. En cuanto, al plano de la recepción, también, se puede identificar con cierta facilidad la participación de un único destinatario. Este amado receptor está señalado por el deíctico de segunda persona: tú (verso 3), te (verso 12), te (verso 14), ti (verso 23), y te (verso 26). De este modo, en base a la reiteración del nombramiento constante de este destinatario, se confirma su papel del hombre amado, amante y pareja de la locutora. Por lo tanto, en

este esquema comunicativo, donde un yo se dirige a un tú, este destinatario se convierte en el *alocutorio* del texto lírico.

c) Peculiaridades formales del poema

En cuanto a la presencia suprasegmental del tono en este texto lírico, en una primera parte (véase los versos 1-28), resalta un tono que mezcla entusiasmo y alegría. Fácilmente, se configura una oda de celebración donde la locutora describe los detalles de su primer enamoramiento y la concretización del amor entre los jóvenes amantes. Aunque el discurso poético se presenta en forma de una evocación, la melodía que envuelve al mismo se sostiene con todas las notas musicales de la felicidad. En una segunda parte (véase los versos 29-34), el tono de felicidad alcanza el volumen de su arrobamiento, porque la locutora considera que ha conocido el éxtasis de la entrega amorosa. Por ello, tanto amor la embriaga hasta la dicha del llanto incontenible.

d) Figuras poemáticas

En cuanto al tejido elocutivo del poema, en primer momento, resalta un *símil* (véase los versos 11-12) que compara la belleza de un espacio marino con la instantánea de un postal. En seguida, tenemos otro *símil* (véase los versos 16-17); en este, la hermosura de una playa tacneña es equiparada con una casa soñada. En el verso 20, sobresale una *sinécdoque*, del tipo abstracto por concreto, donde se alude al encuentro sexual entre los jóvenes amantes. En el siguiente verso (21), se elabora una *antítesis* para configurar una escena en apariencia contradictoria: mientras gozaba de la entrega amatoria, el brillo del sol le impedía contemplar a su amado. En el verso 27, se construye un *polisíndeton* para describir un escenario idílico, donde la locutora y su amado se entregan al erotismo carnal. En seguida, se configura una *hipérbole* (véase el verso 28) pues se sugiere que la dicha suprema te hace llorar horas. Por último, en el último verso, se elabora una *metáfora* que sostiene la idea de que si conoces el verdadero amor se te puede romper el corazón. En suma, este conjunto de figuras configura un instante de insondable felicidad por haber conocido el amor de pareja.

e) Cosmovisión de la dominación masculina

En cuanto al mundo representado en este texto, se desarrolla el tópico de la realización del éxtasis del enamoramiento (véase los versos 29-30). Pues, la locutora nos relata, con todos sus detalles, su experiencia amorosa con un hombre, a quien idolatra y ama (véase los versos 20-21). En consecuencia, ¿en qué momento se observa *la violencia simbólica* de la dominación masculina? Se evidencia en la postura de la sensibilidad femenina; puesto que nuestra locutora al sentirse correspondida por el bien amado, no solo expresa su insondable felicidad; también, llora inconsolablemente ante tanta dicha amorosa (véase los versos 29-34). En este punto, hace su presencia la formación androcéntrica, porque se ha educado en la familia, en la escuela, en la iglesia y en la sociedad patriarcal que uno de los rasgos “naturales” de la mujer es el llanto. Pues, este se constituye en una evidencia expresiva de su feminidad. Por el contrario, es poco probable que un sujeto varón se eche a llorar por tanta felicidad. En suma, en el poema se recrea el sentimentalismo femenino como producto de la cultura androcéntrica.

4.4.2. “Carpe diem”

Hemos venido deteniéndonos a cada paso	
mi corazón se desboca al recordar la noche	
el mar, los besos, el malecón	
como adolescentes	
como clandestinos, como enamorados	5
¿qué hago aquí?, me pregunto de pronto	
qué hago, caminando a las 2 de la mañana	
con un hombre al que apenas conozco	
caminando las calles de Barranco	
incapaz de detener el brazo	10
aprieta su cuerpo contra el mío	
pegada mi espalda a la pared de una casa en ruinas	
¿qué se hace después?	
detiene un taxi	
en dos horas te traeré de vuelta,	15

en dos horas, después del amor ¿quieres?	
quiero, no quiero, no sé.	
Carpe diem. Carpe diem alguna vez	
cómo matar el miedo	20
el terror de no dormir, trasnochar	
anticipo la imagen de una mujer	
llegando a su casa a las seis de la mañana	
mejor no	
dormiré sola y en silencio	25
tranquila, sana, decente.	
Como si fuera otra	
(hace tiempo que no soy más dueña de mí)	
subo al taxi con él	
no miro al chofer, acomodo mi cabeza	30
la escondo	
dice que después leeremos poemas	
me amará como nadie	
yo solo celebro la nueva piel que presiento	
y que me eriza	35
un cuerpo junto al mío	
que me roza, que me toca, me humedece	
he aquí: podía ser amada	
no sabe quién soy, no sé quién es	
<i>goza cuello, cabeza, labio y frente</i>	40
<i>antes que lo que fue en tu edad dorada</i>	
<i>oro, lirio, clavel, cristal luciente</i>	
me lleva a una cama extraña	
en un cuarto oscuro de una casa sola	
no enciende la luz y siento un cuerpo encima del mío	45
digo: no estoy preparada para esta clase de amor	
cada noche, al acostarme,	
debo sacar de mis ojos los lentes de contacto	
desinfectarlos, guardarlos	
no, dice	50
no te vas a acostar	
sácate los lentes de cualquier manera	
sácate la ropa, desabróchate el sostén	
y mañana ¿mis ojos?	
Carpe diem. Carpe diem.	55

coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto antes que el tiempo airado
cubra de nieve la hermosa cumbre
 me saco la ropa, me dejo los lentes
 gran amor puede ser este nuevo amor 60
 pero extraño mi cama, lo extraño a él
 era otra su piel, otro su olor, otras son estas manos
 ajenas manos, desconocidas manos
 y quiero llorar de pena
 cuando amaba sin prisas ni urgencias 65
 los lentes en su sitio, la ropa en el closet
 detiene su brazo
al que ingrato me deja, busco amante
al que amante me sigue dejo ingrata
constante adoro a quien mi amor me maltrata 70
 quiere traerme de vuelta, aquí, con él
 en esta madrugada de un día domingo
 no te vayas Amada, dice
 no huyas como el ciervo de la noche oscura
 en el taxi 75
 cuando nos alejábamos de Barranco
 miré hacia atrás
 tienes cara de quien cree que se está portando mal, dijo
 ¿me estoy portando mal?
 pienso en el hombre que amo y ha huido 80
de quien no me quiere, vil despojo
 tuve que cerrar los ojos para contener las lágrimas
 y olvidé los lentes que aún tenía puestos.

Cuando desperté, él dormía
 me puse la ropa, salí en silencio 85
 el vigilante cabeceaba junto a la reja
 necesito un taxi, dije
 me miró dormido y levantó los hombros
 entonces me vi en la calle y tuve miedo
 ¿qué hago caminando sola por estas calles en la madrugada
 Casi noche? 90
 Carpe diem
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

a) Puntos de vista y la segmentación

Desde la óptica de la enunciación, este poema se puede dividir en nueve secciones. En el primero, desde el verso uno hasta el verso catorce, una enunciadora 1 (E1), en primera persona y en singular, describe el instante de sus dudas y conflictos personales, mientras recorre por las calles de la ciudad, en plena madrugada, junto a un amante, a quien acaba de conocer. En el segundo, desde el verso quince hasta el verso dieciocho, se organiza un diálogo entre amantes (E1 y E2); en este, el segundo le ofrece un encuentro íntimo, mientras la primera expresa sus dudas ante la propuesta amorosa. En el tercero, desde el verso diecinueve hasta el verso veintiséis, la misma enunciadora 1 (E1) hace referencia al goce del *Carpe diem*; sin embargo, en seguida, diserta sobre el buen comportamiento de una mujer recatada. En el cuarto, desde el verso veintisiete hasta el verso cincuenta, la misma enunciadora 1 nos revela, en todos sus detalles, su encuentro amoroso con una pareja ocasional. En el quinto, desde el verso cincuenta y uno hasta el verso cincuenta y cuatro, se organiza un segundo diálogo entre los amantes (E1 y E2). En este, ella está preocupada por sacarse los lentes de contacto; mientras él le ordena despojarse de su vestimenta.

En el sexto, desde el verso cincuenta y cinco hasta el verso setenta y dos, la misma enunciadora 1 compara esta su situación amorosa con los momentos similares que compartió con su amado oficial en su hogar matrimonial. En el séptimo, desde el verso setenta y tres hasta el verso setenta y cinco, el enunciator amante (E2) le pide a la E1 que se quede con él. En el octavo, desde el verso setenta y seis hasta el verso ochenta y tres, la enunciadora 1 revela su estado de culpa por haberse convertido en una amante fortuita. Y, en el noveno, desde el verso ochenta y cuatro hasta el verso noventa y dos, la E1 nos confía su huida del lugar donde pasó la noche. En suma, se perciben tres momentos enunciativos que se diferencian: en uno, se escucha los conflictos existenciales que exuda una mujer al decidir aceptar una aventura amorosa; en dos, se aprecia los diálogos que se suscitan entre dos amantes que apenas se conocen; y, en tres, el amante (E2) le sugiere a E1, seguir con estos encuentros.

b) Interlocutores poemáticos

En este segundo nivel de nuestro análisis, nos interesa señalar la participación de los interlocutores virtuales del texto lírico. En cuanto al plano de la emisión, resalta la participación de dos enunciadores, quienes se configuran como una pareja de amantes ocasionales. En primer lugar, tenemos a la mujer amante que identificamos como la E1 (véase los versos 6, 7, 11, 19, 26, 29 y 30) y al E2, el hombre amante (véase los versos 8, 11, 14, 29). Además, en ambas situaciones, cada sujeto se identifica con su respectiva deixis personal: yo, tú, te, él, nosotros (véase los versos 1, 29 y 30). Al final, la *locutora* se identifica con la enunciativa 1, pues esta voz lírica es quien organiza el relato del *Carpe diem*.

En cuanto al plano de la recepción, en concordancia a la participación de los dos enunciadores (E1 y E2), tenemos la participación de un destinatario y un *alocutorio*. El primero, como ya observamos es el amante, a quien se dirige la E1 en diálogos típicos entre un yo y un tú (véase el verso 11). En otros pasajes del texto, este destinatario se halla referido en el relato de la enunciación. Y, en términos generales, estamos ante la presencia de un *alocutorio general*, quien en buena parte del poema está referido como un auditorio mayor, a quien la E1 le confía sus conflictos, temores y dudas, en los precisos momentos en que experimenta un lance amoroso ocasional con un sujeto que apenas conoce.

c) Peculiaridades formales del poema

En cuanto a la peculiaridad de los tonos que se escuchan en el poema, resalta una melodía histriónica. Pues, en la sucesión de los versos, desde el inicio hasta el cierre, la locutora nos va describiendo su conflicto, a partir de que acepta un lance amoroso con un amante de ocasión. Lo llamativo de esta opción de emparejamiento es que la preocupación de la mujer se evidencia como una postura fingida (véase los versos 18-20). En esta aparente indecisión de la amante de entregarse al goce de pareja, mientras se dirige con su pretendiente a un lugar íntimo, se observa no como una duda metafísica profunda, sino se percibe como una justificación. En ese sentido, la mención

al tópico del *Carpe diem* se percibe como una ironía. Esto es, si el término latino alude al goce de una situación amorosa, sin ningún tipo de taras, ni conflictos, ni temores, ni represiones; en este caso se manifiesta este tópico como un marco que no corresponde ante la postura de la locutora, quien no sabe si gozar el momento o reprimirse. Por ello, el tono histriónico encaja perfectamente para revelarnos el accionar de una mujer sometida a la dependencia amorosa de su primera pareja, a quien no ha logrado olvidar.

d) Figuras poemáticas

En esta parte de nuestra lectura, nos ocuparemos en describir la presencia de las distintas figuras que resaltan en el tejido elocutivo del poema. En esta perspectiva, primero, resalta una *sinécdoque* (del tipo una parte por el todo) [véase el verso 2], pues el latido frenético del corazón alude a la felicidad extrema del que es partícipe una mujer enamorada. En seguida, un triple *símil* (véase los versos 4-5) compara una aventura amorosa fortuita, que emprende una mujer madura, con el accionar de una adolescente recién enamorada. En el verso 18, sobresale una *antítesis* que revela el conflicto que vive la locutora ante una propuesta amorosa, de parte de un amante ocasional. Entre los versos (25-26), se complementan un *polisíndeton* y un *asíndeton*; entre ambas figuras, configuran una situación de tranquilidad personal, si no se acepta una aventura amorosa. En el verso 28, se configura una *hipérbole* donde la locutora menciona su total dependencia de su primera pareja. En el verso 34, con otra *sinécdoque*, de parte por todo, esta voz lírica considera que un simple contacto con el futuro amante la lleva a la emoción de sentirse amada. En seguida, se observa una *metáfora* (véase los versos 35-36) donde se sostiene que la unión de dos cuerpos conduce a la total erotización. En seguida, mediante un *asíndeton* (véase el verso 37) se enumera las etapas de la erotización. En el verso 39, surge una *antítesis* para revelarse lo curioso de la situación de un encuentro amoroso fortuito: no se sabe exactamente con quién te estás relacionando en la intimidad. En el verso 62, mediante otro *asíndeton*, la locutora va enumerando las características físicas de un amante de turno. En resumen, la preponderancia del *asíndeton* en el tejido figurativo del texto se debe a la intención descriptiva de los sucesos que se desarrollan en torno a la situación

emocional y física de un encuentro amoroso clandestino entre una pareja que apenas se conoce.

e) Intertextualidades

En cuanto a la interrelación con otros textos, este poema se constituye en uno de los textos de Pollarolo que más dialoga con diferentes textos canónicos de la poesía universal. Primero, el título: *Carpe diem* alude sin cortapisas a un tópico latino que alcanzó su mayor desarrollo en la poesía de la Edad de Oro española, siglos XVI y XVII. El tópico alude al goce de la belleza y juventud, en el aquí y ahora. Segundo, se emplea la intertextualidad en su variante de citas textuales. Estas aparecen como incrustaciones entre los versos elaborados por la poeta. ¿Cómo aparecen las incorporaciones de versos ajenos al texto que nos incumbe en este análisis? Como ya se explicó líneas arriba, en este poema se describe el encuentro amoroso ocasional entre dos amantes que apenas se conocen. Por lo tanto, este hecho se configura como un *carpe diem*, debido a que se prioriza el goce carnal, en lugar del sentimentalismo idealista. Entonces, cuando la locutora nos va describiendo cómo su amante y ella se van a la búsqueda de un hotel, es cuando se agrega el primer terceto del soneto CLXVI de Luis de Góngora y Argote (Véase los versos 40-42). De modo que los versos del poeta de Córdova complementan la idea de la aceptación del encuentro clandestino. En seguida, la locutora nos describe los instantes previos a la entrega carnal, y en esta situación de próxima intimidad es que se incorporan los versos del primer terceto del soneto XXIII de Garcilaso de la Vega (véase los versos 56-58), donde se alude al goce que se debe experimentar en la juventud. A continuación, la locutora expresa su conflicto personal, después de la experiencia amorosa. En este contexto, recuerda a su pareja oficial o esposo ausente. En esta parte, se incorpora los tres primeros versos del primer cuarteto del soneto “Prosigue el mismo asunto, y determina que prevalezca la razón contra el gusto” de sor Juana Inés de la Cruz (véase los versos 68-70), donde se valida la idea de que si una pareja te abandona, es válido conseguirse un amante. También, es interesante la mención al primer verso de “Noche oscura” de san Juan de la Cruz (véase el verso 74), para configurar un marco de tensión en torno a este encuentro eventual con un amante de ocasión. En seguida, la locutora nos describe el

momento en que se despide de su amante, después del encuentro íntimo, en ese instante más se recuerda al esposo ausente. En esta parte, se incluye el último verso del soneto citado de la poeta mejicana (véase el verso 81), donde se resalta, que al final de cuentas, el haberse entregado a un amante ocasional no calma la pena de haber perdido al hombre que tanto se ama. A continuación, la locutora, a modo de un *flash back*, recrea el momento en que despierta al lado de su pareja ocasional y cómo tuvo que abandonar la habitación del hotel. En esta parte, como cierre del poema, se tararea la frase *carpe diem*, a modo de única justificación de la aventura experimentada. Y, en esta parte, se agrega el último verso del citado soneto del autor de *Soledades* (véase el verso 92), donde se justifica la validez de experimentar el goce carnal, puesto que cuando uno envejece o muere, lo que queda es la experiencia vivida. En Suma, el texto de nuestra poeta dialoga con estos tres poetas clásicos de la lengua española, a partir de un tópico común, el goce amoroso y el conflicto del abandono. En este proceso, se observa el poema correctamente ensamblado, coherente y cohesionado.

f) Cosmovisión de la dominación masculina

A nivel del mundo representado en este poema, se plantea el tópico de la aventura amorosa. En este caso, lo particular de los sucesos reside en que este lance amoroso carnal es protagonizado por una mujer madura (véase los versos 4-8). Por lo tanto, estaríamos ante la presencia de una ruptura con respecto al canon de la educación androcéntrica. Sin embargo, la protagonista en lugar, de dejarse llevar por la plenitud del *carpe diem*; más bien, se desenvuelve en un *habitus*, en constante conflicto: uno, tiene ciertas dudas ante la proposición de una velada amatoria (véase los versos 6-8). Dos, en todo momento recuerda a la expareja, a quien le cuesta olvidar (véase los versos 61-64). Tres, le agobia el temor de ser señalada como una mujer fácil (véase el verso 46). Cuatro, le cuesta aceptar la incomodidad del espacio íntimo (véase los versos 43-44). Quinto, se siente agobiada por la supuesta culpabilidad de haberse entregado al goce carnal con un hombre, a quien apenas conoce (véase los versos 62-65). En consecuencia, a pesar, del atrevimiento de marchar contra las gigantescas olas de la educación patriarcal, nuestra locutora no puede romper con los moldes

establecidos con respecto a los roles que deben cumplir las mujeres en una sociedad androcéntrica.

En suma, “Carpe diem” es el poema que confirma una de las características de la poética del zafarrancho. La intertextualidad, en este caso, se desarrollará con discursos líricos del canon occidental. También es posible observar que el sujeto femenino no goza del encuentro sexual debido a los conflictos emocionales que la rodean.

4.4.3. “El rosario de la aurora (y de la noche)”

Para no pensar rezo una avemaría tras otra	
Cada <i>Dios te salve</i> deja un resquicio	
Y te apareces	
Una mañana cuando desperté y me mirabas	
Por la carretera Lima. Tacna, en medio de la neblina	5
Tú, manejando; yo, a tu lado;	
Cuando me pediste que acompañara tu tristeza	
De peña en peña,	
Y Eloísa Angulo nos dedicó una canción;	
Me llevaste a Cieneguilla y nos besamos	10
Como cuando nos amábamos;	
Tú y yo por las calles de Buenos Aires	
Una tarde en París	
<i>María llena eres de gracia</i>	
Y aparece una muchacha a la que amas	15
No me quieres mirar más	
Tú y ella, la besas, la llamas, la persigues	
El Señor es contigo	
Repito la oración	
No quiero pensar	20
<i>Bendita eres entre todas las mujeres</i>	
No es el primer insomnio	
No es la primera vez que rezo	
Para olvidar	
<i>bendito es el fruto de tu vientre</i>	25
<i>Jesús</i>	
Quiero creer que la historia se repetirá	

Una vez más	
Que mañana o pasado. Amén.	
Y otra vez tus palabras amargas	30
<i>acabemos, acabemos</i>	
<i>nunca retoñamos, corazón. Hemos regado hasta</i>	
<i>el cansancio</i>	
<i>mira afuera, aprende, sueña, ama como yo.</i>	
DIOS TE SALVE MARÍA	35
Bórralo de mi vida	
Como si no hubiera existido	
<i>llena eres de gracia</i>	
Guíame donde una bruja experta en amores	
<i>el Señor es contigo</i>	40
Que mi Señor vuelva en mí,	
Hechizado.	

a) Puntos de vista y la segmentación

Desde la perspectiva de la enunciación, en este poema, desde el verso uno hasta el verso cuarenta y dos, tenemos la participación de una sola enunciativa 1 (E1) (véase los versos 4,6, 12) donde esta voz lírica expresa su angustia ante la separación amorosa. En esta perspectiva, se dirige a tres “oyentes” en su afán de ser escuchada, socorrida o consolada. Primero, al hombre amado, a quien suplica su regreso; además, este destinatario está referido en todo momento en el texto. Segundo, a la virgen María, a quien solicita su intermediación en base al parafraseo del Ave María (véase los versos 14, 21, 25, 36 y 38). Y, tercero, a un destinatario no identificado (véase los versos 19,20, 22, 23 y 24) que podríamos identificar como el auditorio general.

b) Interlocutores poemáticos

En esta segunda parte de nuestro análisis, nos interesa señalar la participación de los interlocutores virtuales del poema. En esta perspectiva, en cuanto al plano de la emisión, se reconoce, fácilmente, la presencia de una sola enunciativa 1. Por ejemplo, en el primer verso, el deíctico personal que se halla contenido en el verbo ‘rezo’ nos permite inferir que esta enunciativa es la voz de una mujer. Asimismo, en el verso

seis, se evidencia, con mayor claridad, esta identidad, quien se refiere su ubicación al lado de su amado. Por lo tanto, la locutora de este texto se identifica con esta única enunciativa, puesto que esta voz es quien organiza todo el discurso de un lamento amoroso.

En cuanto a la participación del plano de la recepción, en este texto lírico se tiene la participación de tres destinatarios. El primero, viene a ser el hombre amado (D1) (véase los versos 3, 4, 6 y 7), a quien en la mayor parte del poema se le nombra con los deícticos de segunda persona (tú y me). En cada uno de estas alocuciones, por una parte, la E1 evoca los momentos felices que vivió junto a su amado.; por otra parte, pide con súplicas su regreso. Además, en otros pasajes del poema, enfatiza su gran sufrimiento ante la partida del bien amado. La segunda destinataria viene a ser la virgen María (D2) (véase los versos 14 y 21), en esta alocución dirigida a la madre de Jesucristo, se busca el apoyo divino y su intervención para, por un lado, calmar el dolor insondable ante la partida del amante; por otro lado, se busca su intermediación para que el hombre amado regrese. El tercer receptor mencionado en el texto es el auditorio en general (D3) (véase los versos 26-30), puesto que esta alocución se muestra el interés de la E1, hacer público su gran sufrimiento amoroso. En suma, el *alocutorio* se identifica con el D1, puesto que toda la organización discursiva del sufrimiento amoroso halla su sentido pleno con la participación de este receptor.

c) Peculiaridades formales del poema

En este poema se escucha un tono de gran aflicción (véase los versos 1, 22, 23, 24 y 41). El canto doloroso se debe a una ruptura amorosa, porque el amado es quien ha abandonado el hogar. Además, el sufrimiento alcanza su máxima dimensión, pues el exesposo cuenta con nueva pareja. Por lo tanto, el abismo del desconsuelo se basa no solo en la separación; sino, también, en el hecho de haber sido desplazado como pareja. En este contexto plañidero, el volumen de la aflicción llega hasta la cima sonora, cuando la locutora no solo recuerda muchos pasajes felices junto a su expareja; al mismo tiempo se aferra a la recitación del “Ave María” con la esperanza de la ayuda divina para que vuelva el bien perdido. Y no pudo ser más dramático el tono

del cierre del poema (véase los versos 38-42) donde la voz angustiada, casi en éxtasis metafísico, la locutora suplica a la virgen María, si ella no puede concederle el milagro; al menos, tenga a bien recomendarla una hechicera experta en el arreglo de un conflicto amoroso.

d) Figuras poemáticas

A nivel del tejido elocutivo del poema, en primer lugar, resalta un *polisíndeton* (véase los versos 3-4), donde la locutora enumera su deseo y la evocación en torno al hombre amado. Entre los versos 10 y 11, tenemos un *símil* que equipara un beso del presente con uno del pasado, donde se deja en claro que estamos ante la presencia de un idilio muerto. En otro momento del poema, resalta un *asíndeton* (véase el verso 17), donde se describe cómo el exesposo se muestra con su nueva pareja. Y, por último, sobresale otro *símil* (véase los versos 36-37) en la que la locutora, en un estado de suprema angustia, suplica a la virgen María que extirpe de su recuerdo al bien perdido. Como se puede observar, en el campo figurativo, no alcanza mucho brillo este poema.

e) Intertextualidades

En cuanto a la presencia de otros textos en la estructura de este texto, resalta la incrustación del “Ave María”, una canónica oración del catolicismo en honor a la madre de Jesucristo. El poema está armado en forma de una plegaria. La locutora, al mismo tiempo que acude al auxilio de la fe para que vuelva su amado esposo, recuerda algunos pasajes felices al lado de su adorado hombre, quien, lamentablemente se ha marchado de su lado. En esta perspectiva estructural del poema, la plegaria se inicia con la indicación que para no recordar al amado es que la locutora se entrega al rezo (véase el verso 1). De este modo, en el verso 2 se incorpora el primer verso del “Ave María”. El problema se suscita cuando cada vez que se acude al rezo, más se recuerda al hombre ausente. En este orden de las evocaciones, en los sucesivos versos, la locutora enumera muchos momentos felices, en distintos lugares, en compañía del exesposo. En seguida, en el verso 14 se agrega el segundo verso del

rezo mariano que incide en la bondad de la virgen. Sin embargo, en los siguientes versos, la locutora describe el instante en que aparece la nueva pareja de su bien perdido, por lo que pareciera que la gracia divina no la ayuda mucho. En lo sucesivo, de manera intercalada, se incorpora todos los versos del “Ave María” (véase los versos 18, 21, 25, 35, 37 y 40). Esto es, por un lado, la locutora recurre a la plegaria religiosa; por otro lado, describe su conflicto ante la partida del bien amado.

f) Cosmovisión de la dominación masculina

En cuanto al mundo representado en este poema, se desarrolla el tópico del sufrimiento amoroso. En esta perspectiva temática, se observa la construcción de un *habitus* típicamente androcéntrico. Esto es, a lo largo del texto lírico, la locutora nos describe inconsolable su insondable dolor ante la partida del hombre amado. De este modo, se va recreando un cuadro que recurre a la plegaria religiosa como forma de buscar un consuelo divino ante la orfandad amorosa. Por lo tanto, en esta situación de máximo sufrimiento se erige imponente la *violencia simbólica* de la dominación masculina. Por un lado, el discurso suplicante de la locutora por el regreso del exesposo, reitera su total dependencia emocional de la mujer con respecto a la protección del hombre. Por otro lado, el recurso de pedir ayuda a la madre de Jesucristo, sigue en el mismo orden del discurso androcéntrico. En suma, la escuela, la familia, la sociedad y la iglesia se han confabulado en la postura de esta locutora, quien está formada para cumplir su rol de hembra dominada y dependiente. En esta perspectiva, jamás osará revelarse ante su tragedia amorosa, por ejemplo, atreverse a olvidar al hombre. Puesto que este sujeto no se fue del hogar familiar por alguna situación específica de conflicto de pareja; se ha marchado con otra mujer, mucho más joven que la víctima. Por lo tanto, estamos ante la reiteración del cuadro de la subordinación emocional del sujeto femenino.

CONCLUSIONES

1. Consideramos que la exégesis más sugestiva que se ha realizado de la obra poética de Giovanna Pollarolo es la de Susana Reisz quien plantea que en la obra de esta poeta se configura la denominada poética del zafarrancho por la presencia de elementos de la narrativa en un espacio lírico. Sin embargo, el estudio de Reisz se queda en la nominalización de esta poética. En este trabajo se ha verificado que a nivel de la *res*, se presenta la figura de la mujer como un sujeto castrado por la educación androcéntrica y, por el lado de la *verba*, se resalta el manejo de una dicción que se presta a la fácil lectura de los poemas. Con estas dos ideas, se verifica que la narración, a la que alude Reisz, es una de las características esenciales de la poética del zafarrancho.
2. En cuanto a las influencias en la obra poética de Giovanna Pollarolo, se observa que el segundo poemario, *Entre mujeres solas*, es el título de una novela del escritor italiano Cesare Pavese. La coincidencia entre la producción literaria de ambos escritores, Pollarolo y Pavese, es la narración de una serie de historias protagonizadas solo por mujeres en su plenitud y en busca de su felicidad. Con referente a la influencia de Raimond Carver, se demuestra una cierta coincidencia en el nivel del estilo del lenguaje, pues resalta el empleo de una dicción coloquial, más a fin a los formatos del monólogo o diálogo propios del género narrativo.
3. El empleo de la intertextualidad en la elaboración de esta obra poética se relaciona con el afán de recrear un mundo de caos e inseguridad en el cual se ha formado la identidad de la mujer. De este modo, una alusión a la vida familiar de Jesucristo, una cita textual de una canción infantil, del cuaderno del S.L.A.M y de la oración del Ave María o la parodia del tópico del *Carpe diem* conducen a la construcción de un mundo androcéntrico donde la mujer se

revela como sirvienta, compañera, esposa y madre dependiente del sujeto hombre y la confirmación del fracaso de su proyecto de vida. Esta idea constituye la poética del zafarrancho, es decir, las mujeres se educan con símbolos establecidos como mandatos/naturalizados por el orden patriarcal.

4. En la *res* de esta producción poética, la instancia enunciativa (locutora y enunciadoras que se identifican como sujetos mujeres) desarrolla tres ideas ejes: primero, la subordinación femenina se ha naturalizado con la intervención de la Iglesia; segundo, en el proyecto de vida de una mujer, la prioridad es conocer a un hombre y casarse, es decir, formar una familia; tercero, la realización de los sueños de una mujer no se cumple, pues la sociedad patriarcal la relega al ámbito privado. En todo este marco existencial se observa que los sufrimientos, pesares, desencantos, desencuentros, atavismos y cosificaciones en la cual sobreviven las mujeres se debe a la educación recibida en la familia, escuela, iglesia y sociedad androcéntrica.
5. La enunciación polifónica de los poemas se queda en la intención, esto es, no se desarrollan en su plenitud dialógica. Dicho de otro modo, el contrapunto de puntos de vista (E1, E2, E3, E4, entre otras posibilidades) aparece en contados poemas, por lo que esencialmente se observa la participación de una sola enunciadora (E1). Por lo tanto, en esta propuesta poética se construye un armazón enunciativo parcialmente polifónico, donde si bien es cierto que se incluyen contrapuntos dialógicos, el poema en general se organiza desde la mirada de un solo punto de vista.
6. La envoltura acústica (el *tono* en definición de Terry Eagleton) que envuelve esta obra poética es el tono elegíaco. Además, esta orquestación musical con sus distintas notas elegíacas le da coherencia a las expresiones de las diversas instancias enunciativas de los poemas. Pues, estas confesiones o denuncias que giran en torno al dolor, al sufrimiento, a la pena, al lamento, al desengaño o la

frustración que atormenta a una mujer (o grupo de féminas) se erige en un rasgo esencial de la *verba* de esta poética del zafarrancho.

7. En esta poética del zafarrancho, se configuran las diversas experiencias de vida de un grupo de mujeres que viven caóticamente en el fracaso. Asimismo, esta condición humana aún imperante en el sistema patriarcal no es recusada ni se pretende reformarla. A lo único que aspiran estas voces femeninas es a mostrarnos que su *sino trágico* se debe a la formación y educación que recibieron de parte de una sociedad androcéntrica; aún vigente y vigorosa porque se ha naturalizado los roles que definen a la mujer y la relegan al ámbito privado.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía primaria

POLLAROLO, G. (1980). *Huerto de los Olivos*. Lima: Sur.

------. (2000). *Entre mujeres solas*. Bogotá: Peisa / Arango.

------. (1998). *La ceremonia del adiós*. Lima: Peisa.

------. (2013). *Entre mujeres solas. Poesía reunida*. Lima: Punto de Lectura.

Bibliografía secundaria

BATALLA, C. (28 de mayo de 1995). "Voces Femeninas". *La República*, Lima.

BORSO, V. (1998). La poesía del eco en la escritura de los años 80: Blanca Varela, Giovanna Pollarolo y Carmen Ollé. *Literatura peruana hoy: crisis y creación*, 196 - 217

CHIRINOS, E. (1991). Giovanna Pollarolo. Entre mujeres solas. *Debate*, 13 (65), 69-70.

ESPARZA, C. (S/f). Notas para un análisis de la imagen masculina en Entre mujeres solas de Giovanna Pollarolo. Biblioteca de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

EXPRESO. (1998). *Literatura peruana (fascículo coleccionable)*. Lima: Editora Nacional S.A.

FORGUES, R. (1991). Palabra viva. Tomo IV. Las mujeres se desnudan. Lima: Editorial El Quijote.

GONZÁLEZ VIGIL, R. (2009). Poetas peruanas de antología. Lima: Mascaypacha Editores.

MARTOS, M. (1998). Los afectos en la poesía de Giovanna Pollarolo y Rocío Silva Santisteban. *Francachela* 2 (9), 25-30.

MAZZOTTI, J. A. (2002). *Poéticas del flujo. Migración y violencia verbales en el Perú de los 80*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

OLLÉ, C. (1998). Poetas peruanas: ¿Es lacerante la ironía? *Literatura peruana hoy: crisis y creación*, 187 – 195.

OLLÉ, C. (2005). Noches de Adrenalina. Lima : Ediciones Flora Tristán. Lluvia Editores, 41.

OQUENDO, A. (17 de agosto de 2013). “Pollarolo, Guerrero”. *La República*. Lima

REISZ, S. (1999). Giovanna Pollarolo: una voccecita delicada y feroz. *Abyssinia. Revista de Poesía y Poética*. 1, 245 – 251.

REISZ, S. (1996). *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. España: Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos. Editions de la Universitat de Lleida.

REISZ, S. (1991). Dos libros, dos poetas. *Hueso Húmero*. 28, 131-153.

REISZ, S. (1998). “Escritura femenina” y estrategias de auto-representación en la “nueva” poesía peruana. *Literatura peruana hoy: crisis y creación*. 137, 218-233.

TENORIO, A. (2015). *Representaciones de lo femenino en el poemario Entre mujeres solas de Giovanna Pollarolo*. (Tesis de Licenciatura en Literatura). UNFV, Lima.

WOOD, D. (2003). Literatura y cultura en el Perú contemporáneo. James Higgins (ed.), *Heterogeneidad y literatura en el Perú*. (pp. 329 – 352). Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.

Bibliografía complementaria

- ALBALADEJO, T. (1988-1989, 1999). Semántica y sintaxis del texto retórico: *inventio, dispositio y partes orationis*. E.L.U.A. (5); 9-15.
- ALEMANY, C. (1997). *Poética coloquial hispanoamericana*. Alicante: Universidad de Alicante.
- ARDUINI, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia.
- BAJTÍN, M. (1985). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- (1986). *Problemas de la poética de Dostievski*. México: FCE.
- BARÓN, E. (1997). Baudelaire en Cernuda. *Revista de Literatura*. LIX (117), 67-87.
- BOURDIEU, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- BRODSKY, J. (2009). *Antología esencial*. Santo Domingo: Intercoach.
- CABRERA, J. (19 de junio de 2013). Giovanna Pollarolo: 'Escribo desde un profundo sentimiento de soledad'. *Perú21*, Lima.
- CHOCANO, J. S. (1906). *Alma América. Poemas indoamericanos*. Madrid: Editorial Suárez.
- CAMARERO, J. (2008). *La intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Anthopos.
- CARVER, R. (2019, 2006). *Todos nosotros. Poesía completa*. Barcelona: Anagrama.
- DE BEAUVOIR, S. (2017). *La ceremonia del adiós. Un tributo a Jean-Paul Sartre*. Madrid: Debolsillo.
- DUCROT, O. (2001). *El decir y lo dicho*. Barcelona: Paidós.
- EAGLETON, T. (2010). *Cómo leer un poema*. Madrid: Akal.
- FERNÁNDEZ, G. (2008). *Cesare Pavese*. México: Universidad Nacional Autónoma.

GALLAGHER, T. (2019, 2006). Introducción. En CARVER, R. (2019). *Todos nosotros. Poesía completa*. Barcelona: Anagrama.

GARCILASO DE LA VEGA. (1986). *Poesías*. Buenos Aires: Kapelusz.

GENETTE, G. (1982). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus

GIL-ALBARELLOS, S. (2003). Literatura comparada y tematología. Aproximación teórica. *Exemplaria*. (7), 239-259.

KRISTEVA, J. (1997). "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela". En Navarro, D. (1997). *Intertextualidad*. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas.

LUJÁN, L. Á. (2008). Inciertas estancias. Verso libre, regular e irregular en el primer Neruda. *Rhythmica*. V-VI, 105-139.

----- (2017). Así en la prosa como en el verso. *Revista de Libros*. II, 1-4-

MARCHESE, A. y FORRADELLAS, J. (1986). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.

MÁRQUEZ, M. Á. (2002). Tema, motivo y tópico. Una propuesta terminológica. *Exemplaria*. (6); 251-156.

MARTÍNEZ, A. (2015). *El espacio del realismo sucio*. (Tesis de Doctorado). Universidad de Granada, Granada.

MIGNOLO, W. (enero-junio de 1982). La figura del poeta en lírica de vanguardia. *Revista Iberoamericana*. (118-119).

MONTES, R. E. y REBOLLO, M. J. (2006). La intertextualidad (1967-2007). El largo periplo de un término teórico. *Alfinge*. (18), 157-180.

OLLÉ, C. (2005). *Noches de adrenalina*. Lima: Ediciones Flora Tristán y Lluvia Editores.

PARRA, N. (2000). *Poesía para combatir la calvicie*. México: FCE.

PAVESE, C. (1961). *Trabajar cansa. Vendrá la muerte y tendrá tus ojos*. Buenos Aires: Ediciones Lautaro.

----- (2010). *Entre mujeres solas*. Barcelona: Debolsillo.

PIMENTEL, L. A. (1993). Tematología y transtextualidad. *NRFH*. XLI (1), 215-229.

POSADA, L. (2017). Sobre Bourdieu, el habitus y la dominación masculina: tres apuntes. *Revista de Filosofía*. 73, 251-257.

PRIEDE, J. (2019, 2006). El helicóptero de Carver (nota a la edición española). CARVER, R. (2019). *Todos nosotros. Poesía completa*. Barcelona: Anagrama.

ROMUALDO, A. (1958). *Edición extraordinaria*. Lima: Ediciones de Cuadernos Trimestrales de Poesía:

SEGRÉ, C. (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Editorial Crítica.

SONTANG, S. (1984, 2005). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral.

VALDELOMAR, A. (1988). *Valdelomar*, T. 1. Lima: Ediciones Edubanco.

VALLES, J. y ÁLAMO, F. (2002). *Diccionario de teoría de la narrativa*. Granada: Editorial Alhulia.

VIRGILIO. (1991). *Églogas*. Madrid: Alianza Editorial.